فيليب هامون

سميولوجية الشخصيات الروائية

ترجمة: سعيد بنكراد

تقديم: عبد الفتاح كيليطو



سميولوجية الشخصيات الروائية

الكتاب: سميولوجية الشخصيات الروائية
المؤلف: فيليب هامون
ترجمة: سعيد بكراد
تقديم: عبد الفتاح كيليطو
الطبعة العربية الأولى: 8/ 2013

يتضمن هذا الكتاب الترجمة الكاملة للنص الإنكليزي:

Philippe Hamon

-Pour un statut sémiologique des personnages
in Revue Littérature n°6, 1972

-Personnage et fonctions-type :
Les fonctionnaires de l'énonciation réaliste
In : Le personnel du roman
(1983)

ISBN: 978 – 9933 – 477 – 79 -0

تم تنفيذ التنضيد والإخراج الضوئي في القسم الفني بدار الحوار

دار الحوار للنشر والتوزيع www.daralhiwar.com
ص. ب 1018 اللاذقية، سورية، هاتف وفاكس: 339 422 41 963+



البريد الإلكتروني daralhiwar@gmail.com
info@daralhiwar.com

فيليب هامون

سميولوجية الشخصيات الروائية

ترجمة: سعيد بنكَراد

تقديم: عبد الفتاح كيليطو

دار الحوار



شكـــــر

أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذين : أحمد الفوحي وبالغازي الطيب
فضلهما على هذه الترجمة كبير



تقديم

رغم مرور سنوات كثيرة على نشرها، فإن دراسة فيليب هامون المتعلقة بالوضع السميولوجي للشخصية الروائية لم تفقد أهميتها وما زالت، لمن يقرأها اليوم، تتسم بالنضج والعمق والرونق والحيوية. إن التقسيمات التي تشتمل عليها تخاطب العقل والخيال في آن واحد. ذلك أن هامون يسعى إلى حصر كل الإمكانيات المرتبطة بصفة أو بأخرى بالشخصية، الإمكانيات التي تم توظيفها في النصوص السردية والإمكانيات التي لم توظف بعد لا يستساغ توظيفها.

ونظراً لتشعب مقولة الشخصية، فإن هامون يتطرق إلى المستويات المتعددة التي تنطلق منها أصناف الخطاب النقدي. ذلك أن الشخصية لا تهم فقط الدارس البنيوي، وإنما أيضا الباحث الذي يُعنى بالمستوى النفسي وبالمستوى السوسيولوجي للشخصية.

يستقي هامون أمثلته من الأدب الفرنسي ومن الأدب الأوروبي بصفة عامة. ولكن بوسع القارئ أن يجد أمثلة مشابهة في الأدب العربي. بل قد تكون قراءة هامون حافزا على دراسة جوانب مهمة وغامضة في الأدب العربي، كالتراجم والأمثال والأحاجي بل والشعر، مع العلم أن صفات الشخصية تختلف حسب النوع الأدبي وحسب الفترة التاريخية. إن دراسة هامون تفتح آفاقاً جديدة للباحث، وفي نظري لا يجوز للمهتم بالأدب، مهما كانت انشغالاته، أن يهمل كتابات هامون. وحبذا لو تلت هذه الترجمة، ترجمة دراسات المؤلف حول الوصف وحول الخطاب الواقعي وحول النص والإيديولوجيا.

عبد الفتاح كيليطو

مقدمة المترجم

نقدم لقراء العربية طبعة جديدة، مزيدة ومنقحة، لكتاب فيليب هامون "سميولوجية الشخصيات الروائية"، وهي الدراسة التي تناول فيها مجموعة من القضايا الخاصة ببناء الشخصية في النص السردي. ودواعي ذلك كثيرة، فالطبعة الأولى من هذا الكتاب نفدت منذ فترة طويلة، والدار التي قامت بنشره اختفت من الوجود، والطلب عليه مازال قويا على امتداد الوطن العربي. ولسنا في حاجة إلى التذكير بقيمة هذا الكتاب التاريخية والراهنة على حد سواء.

لقد استطاع المؤلف، بقدرة فائقة على التركيب، أن يقدم خلاصة عامة لكل التصورات التي عرفها النقد الروائي في سنوات الستينيات والسبعينات. وهو ما يتضح من الإحالات المتكررة على أعلام ينتمون إلى مدارس بمرجعيات مختلفة. كما يتضح ذلك أيضا من انفتاحه على مجموعة من عناصر تعود إلى تكوين النص الروائي التي ظلت غائبة في المشروع البنيوي، خاصة ما يتعلق منها

بإمكانية البحث في قضايا الشخصية وسيرورة انبنائها استناداً إلى ما يسميه في الفصل الثاني من هذا الكتاب "الملفات التحضيرية".

ومع ذلك، لم نكتف بإعادة نشره كما جاء في طبعته الأولى، فهذه الدراسة تحتاج، رغم أهميتها في صيغتها السابقة، إلى بعض النماذج التطبيقية التي تُصَدِّق على مقترحاتها بل قد تغنيها وتكملها، والمؤلف نفسه أضاف، إلى ما بسط القول فيه في الدراسة الأولى، مجموعة من التصورات التي اتخذت من مشروع المدرسة الطبيعية ومنجزاتها منطلقا لها. وقد تحقق ذلك خاصة في الكتاب الذي أصدره سنة 1983 وخصصه لدراسة الشخصية عند أحد أكبر ممثلي هذه المدرسة في السرد الروائي الفرنسي، ويتعلق الأمر بإميل زولا. ويحمل الكتاب العنوان التالي: موظفو الرواية: نسق الشخصيات في روغون ماكار لإميل زولا (دار دروز، جونيف).

ومن هذا الكتاب أخذنا فصلا كاملا أضفناه إلى الدراسة الأولى لخلق نوع من التكامل بين التحليلات التي انصبت على الخطاطات والبناء النظري ممثلا في التيار البنيوي، وفي جزء كبير من مقترحات "السميائيات السردية". وسيقدم في هذه الدراسة، كما سنرى ذلك، مجموعة من الخلاصات اعتمادا على نصوص روائية مخصوصة، لعل أهمها الربط بين عملية الوصف وبين بناء الشخصية استنادا إلى ثلاث ثيمات رئيسية: ما يتعلق بالنظرة والكلام والعمل، ودور هذه الأنشطة الحسية في الانتقال من السرد إلى الوصف، ومن إلى الوصف إلى السرد، أو المزاوجة بينهما ضمن لعبة سردية تراوح بين الانتصار لمعطيات الملفوظ وبين الاحتفاء بالآثار التي تسربها عملية التلفظ إلى السرد. والفصل الذي نقلناه إلى

العربية يحمل العنوان التالي: **الشخصيات والوظائف النمطية، موظفو التلفظ الواقعي.**

وللتذكير، فإن النص الأول نُشر لأول مرة في مجلة Littérature العدد السادس سنة 1972، ثم أعيد نشره (مع نصوص أخرى) سنة 1977 بدار سوي في شكل كتيب يحمل العنوان التالي: "شعرية المحكي" (poétique du récit). ويعد من المؤلفات المؤسسة التي دشنت مرحلة جديدة في تاريخ الشعرية الغربية، الفرنسية منها على وجه التحديد. فقد بدأ التيار البنيوي في تلك الفترة يعرف انحصارا وتراجعا لصالح المد السميائي الناهض الذي حاول، في بعض نماذجه على الأقل، أن يعيد إلى النص بعضا من حيويته وغناه من خلال استحضار "الذاكرة الموسوعية" التي تعد الأساس الذي تقوم عليه عمليات التوليد والتأويل على حد سواء.

بل يمكن القول إن الفترة التي ظهر فيها النصان معا، الممتدة من سنة 1964 إلى منتصف الثمانينيات، كانت من أخصب الفترات في حياة السميائيات بصفة عامة، وسميائيات السرد بصفة خاصة. ففي سنة 1964 نشر بارث نصه المشهور "مبادئ السميولوجيا"، بعد ذلك بسنتين سينشر كريماص كتابه المؤسس "علم الدلالة البنيوي"، وهو كتاب اعتُبِر في مرحلة من المراحل نبراسا اهتدي به مجموعة من الباحثين الجدد الذين سيؤسسون مع نهاية السبعينيات "مدرسة باريس"، وكانت هي الصوت الفرنسي في مجال الدراسات السردية. وفي الفترة نفسها ظهرت أولى المقاربات التطبيقية في السميائيات السردية في مجلة "إبلاغات" العدد 8. هذا بالإضافة إلى مجموعة أخرى من النصوص التي كانت

تصنف عامة ضمن هذه الموجة الجديدة، بما فيها كتابات إيكو التي ستشكل لاحقا توجها مستقلا.

استناداً إلى كل ذلك، يعد هذا النص نصا تأسيسيا بالمعنى المعرفي للكلمة، أي أنه يشكل في عمقه قطيعة مع مجموعة من التصورات السابقة التي تعاملت مع الشخصية كما تتعامل مع أشخاص يعيشون بين ظهرانينا. ومن هذه الزاوية، فإنه يبشر بمقاربة جديدة تضع عوالم التخييل منطلقا أساسا لقول شيء ما عن كائنات تستمد وجودها من إفرازات الثقافة الإنسانة (العوالم الممكنة)، ولكنها لا يمكن أن تعيش إلا ضمن استيهامات المتخيل. ففي هذا النص، واستنادا إلى المنجزات التي تحققت في تلك الفترة وقبلها، طُرحت، بشمولية كبيرة، أولى محاولات التحليل السميولوجي لمقولة الشخصية (الشخصيات هي كائنات من ورق، ولذلك تقتضي، من أجل فهمها، استحضار عوالم من طبيعة غير واقعية).

وكما هي العادة، فقد كانت اللسانيات هي المنبع الذي اشتُقت منه جل المفاهيم المستعملة في مقاربة وتحديد نمط اشتغال الشخصية: سواء فيما يتعلق بتحديد مكونات النص السردي، أو فيما يتعلق بتحديد مستويات التحليل. وهكذا، عوض أن تكون مقولة الشخصية مقولة سيكولوجية تحيل على كائن حي يمكن التأكد من وجوده في الواقع، وعوض أن تكون مؤنسنة (قَصْر الشخصيات على الكائنات الحية ـ الإنسان خصوصا)، وعوض أن تكون مقولة خاصة بالأدب وحده، فقد نُظِر إليها في سياقنا هذا، على العكس من ذلك، باعتبارها علامة، يَصْدق عليها ما يصدق على كل العلامات. بعبارة أخرى، إن

وظيفتها وظيفة خلافية، فهي كيان فارغ، أي "بياض دلالي" لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق هو مصدر الدلالات فيها، وهو منطلق تلقيها أيضا.

ويعد هذا التصور الجديد للشخصية، وللعلامة في الوقت ذاته، انزياحا كليا عن كل المقاربات التقليدية التي لم تتعامل مع هذه المقولات إلا من زاوية نظر سيكولوجية أو اجتماعية، أو تعاملت معها في الكثير من الأحيان استنادا إلى رؤية ساذجة لا تميز عادة بين كائنات محكوم عليها أن تعيش في الورق وحده، وبين كائنات فانية من لحم ودم. واستنادا إلى هذا التأثير الذي مارسته اللسانيات على الإنسانيات عامة، وعلى التحليل الأدبي على وجه الخصوص، فإن النص الأول من هذا الكتاب يتبنى إجراءات اللسان ذاته، بما فيها مقولة مستويات الوصف وطريقة تحديد المكونات. وهكذا حدد المؤلف ثلاثة محاور تقوم عليها دراسة الشخصية في النص السردي:

1 ـ المحور الأول: مدلول الشخصية.

2 ـ المحور الثاني: دال الشخصية.

3 ـ المحور الثالث: مستويات التحليل.

ونشير في مستهل الحديث عن هذه المحاور، إلى أن المؤلف يقدم إلينا، استنادا إلى وجود ثلاثة أنواع من العلامات (العلامات التي تحيل على مرجع، والعلامات التي تحيل على محفل خاص بالتلفظ، والعلامات التي تحيل على علامة منفصلة، أي العلامات الخاصة بالوصل والفصل)، ثلاثة أنواع من الشخصيات، ليست، هي ذاتها، سوى وجه مفصل لما يمكن أن تختزنه هذه العلامات وتكثفه:

ـ شخصيات مرجعية؛

ـ شخصيات إشارية؛

ـ شخصيات استذكارية.

يحيل النوع الأول من الشخصيات على عوالم مألوفة، عوالم محددة ضمن نصوص الثقافة ومنتجات التاريخ (الشخصي أو الجماعي). إنها تعيش في الذاكرة باعتبارها جزءا من زمنية قابلة للتحديد والفصل والعزل، كما هي كل شخصيات التاريخ أو شخصيات الوقائع الاجتماعية، أو شخصيات الأساطير. ولهذا السبب، سيكون مطلوبا من القارئ في حالات التلقي الاستعانة بكل المعارف الخاصة بهذه الكائنات التي تعيش في الذاكرة في شكل أحكام أو مآسي أو مواقف. تعد هذه المعارف مدخلا أساسا من أجل الإمساك بالمضافات التي يأتي بها النص، أو هي نقطة مرجعية استنادا إليها يمكن إسقاط كل الانزياحات الممكنة عما تم تثبيته من مضامين.

أما النوع الثاني فيحدد تلك الآثار المنفلتة من المؤلف، تلك المحافل التي تدل على وجود ذات مسربة إلى النص في غفلة من التجلي المباشر للملفوظ الروائي. أو هي، بعبارة أخرى، "شخصيات ناطقة باسمه، جوقة التراجيديا القديمة، المحدثون السقراطيون، شخصيات عابرة، رواة ومن شابههم، واتسون بجانب شارلوك هولمز، شخصيات رسام، كاتب، ساردون مهذارون، فنانون الخ".

أما النوع الثالث من الشخصيات فيكمن دورها في ربط أجزاء العمل السردي بعضها ببعض. ويحتاج الإمساك بهذا النوع من الشخصيات إلى إلمام بمرجعية السنن الخاص بالعمل الأدبي. "فهذه الشخصيات تقوم، داخل الملفوظ،

بنسج شبكة من التداعيات والتذكير بأجزاء ملفوظية من أحجام متفاوتة (جزء من الجملة، كلمة، فقرة)، ووظيفتها من طبيعة تنظيمية وترابطية بالأساس. إنها علامات تنشط ذاكرة القارئ. أو هي الأداة التي من خلالها يمتلك الخطاب ذاكرة، تتحول إلى مرجعية داخلية لا يمكن فهم الأحداث دون استحضار هذه الذاكرة.

استنادا إلى هذا التأطير العام، يلتقط المؤلف ثلاثة مستويات في وجود الشخصية: المستوى الخاص بمدلولها، وذاك الذي يعود إلى دالها، ليختم السلسلة بالحديث عن مستويات الوصف. فاستنادا إلى مفهوم العلامة اللسانية يمكن التعامل مع الشخصية باعتبارها مورفيما فارغا، أي بياضا دلاليا، وهي بذلك لا تحيل إلا على نفسها. وهو ما يعني أنها ليست معطى قبليا وكليا وجاهزا، إنها تحتاج إلى بناء، بناء يقوم بإنجازه النص لحظة "التوليد"، وتقوم به الذات المستهلكة للنص لحظة "التأويل".

ويتجلى هذا المورفيم الفارغ من خلال دال لا متواصل يحيل على مدلول لا متواصل كذلك. فكما أن المعنى ليس معطى في بداية النص ولا في نهايته، وإنما يتم الإمساك به من خلال النص كله، كما يقول بارث، فإن ملامح الشخصية لا تكتمل (لا تتلقى دلالاتها النهائية) إلا مع عمليات التلقي (القراءة)، ونهاية "مختلف التحولات التي كانت سندا لها وفاعلا فيها". ومع ذلك، فإن مدلول الشخصية لا يتشكل من خلال التكرار فقط، بل يتحدد من خلال كل أشكال التقابل أيضا، أي استنادا إلى مجموع العلاقات التي تنسجها الشخصيات في ما بينها. بعبارة أخرى، إن النسق سابق على الشخصية وهو المحدد لها.

وهذا هو مصدر أهمية تحديد وإحصاء المحاور الدلالية التي تساهم في تشكيل الشخصية في تقابلها أو تشابهها أو تطابقها مع شخصيات أخرى، لا باعتبارها فردا معزولا. إن هذه النقطة أساسية في فهم المضمون الحقيقي للشخصيات التخييلية، ذلك أن أي عمل سردي لا يمكن أن يتشكل إلا من خلال الشبكة التواصلية الداخلية للنص، فهي التي تحدد تطور كل شخصية وهي التي توجهها نحو نقطة نهائية معينة (ولو مؤقتة).

وإذا كانت الشخصية مدلولا، أي عنصرا في علاقة (كما هو الشأن مع العلامة اللسانية)، فإنها لا تظهر إلا من خلال دال متقطع، أي من خلال" مجموعة من الإشارات نطلق عليها "السمة"، أو مجموع الخصائص التي تكتسبها الشخصية من خلال فعل السرد ذاته. وفي هذا الإطار، عادة ما يتحدد اختيار اسم شخصية معينة، انطلاقا من الوقع الذي يحدثه المظهر الصوتي للدال، أي من خلال إيحاءاته السلبية أو الإيجابية. وهذه المسألة ليست مجانية، فالمؤلف يشير إلى ما يؤكد هذا بالاستناد إلى الكثير من الوقائع في تاريخ الكتابة.

وهناك الكثير من المؤلفين الذين كانوا يعتمدون في اختيار أسماء شخصياتهم الطاقة الصوتية التي يشتمل عليها، سلبا أو إيجابا. فعلى سبيل المثال تتميز الأسماء التي كان يختارها زولا إما بإيحاء شعبي، وإما بإيحاء أرستقراطي، وفي الحالتين معا، سيكون الاستقرار على اسم معين جزءا من الاستراتيجية السردية. ويستحضر فيليب هامون، لكي يثبت أن هذه العملية كانت أحيانا تستغرق زمنا طويلا، ما يسميه "الملفات التحضيرية ("وسخ" تركه زولا يؤكد كيف كان هذا الروائي مترددا في انتقاء أسماء شخصياته)، أي محاولة التعرف على البدايات

الأولى عند المؤلفين. فعادة ما يقف الكاتب عند اختيار اسم معين ويجرب عدة أسماء قبل أن يستقر على اسم بعينه.

يسهم هذا المظهر الصوتي (أو طريقة تركيبه) بشكل كبير في تحديد السمة الدلالية للشخصية (انظر مثلا كيف تختلف الأسماء في روايات نجيب محفوظ من حي إلى حي، ومن طبقة اجتماعية إلى أخرى). بل إن الأمر قد يصل إلى إمكانية استشراف الفعل المستقبلي من خلال دال الشخصية ذاته، ومعنى هذا أن مجموعة من البرامج السردية قد تكون متوقعة انطلاقا من هذا المظهر الصوتي.

أما فيما يعود إلى مستويات الوصف، فإن مردودية هذه المقولة معروفة جدا في اللسانيات، واعتمادها في تحليل الشخصية هو الاعتراف بوجود مستويات متعددة في النص، والاعتراف أيضا بوجود شبكة من العلاقات تحدد في نهاية المطاف مكونات النص السردي. وكما هو الشأن مع العلامة اللسانية، فإن الشخصية لا تتحدد من خلال موقعها داخل العمل السردي (فعلها) فقط، ولكن من خلال العلاقات التي تنسجها مع الشخصيات الأخرى أيضا. إنها تدخل في عمليات تبادل اجتماعي، ضمن مرجعية النص، مع وحدات من مستوى أعلى (العوامل) أو مع وحدات أدنى (الصفات المميزة التي تحدد فردا قابلا لأن يصبح جزءا من خانة تنتظم في محور دلالي أو تركيبي). بناء على هذا، يمكن تحديد بنيتين مختلفتين تشيران في الواقع إلى مستويين متباينين من التحليل:

- بنية الممثلين.

- بنية العوامل.

فعلى مستوى البنية الأولى، يقف التحليل عند حدود ما هو معطى من خلال التجلي النصي، أي ما يطلق عليه المستوى السطحي، حيث تتم دراسة الصفات المميزة، والأدوار الثيمية، ودراسة مجمل الإحالات الدلالية الأولية التي تستثيرها هذه الثيمات، فهذه العناصر هي التي تقود التحليل إلى استخراج المحاور الدلالية، كمدخل ضروري نحو تحديد بنية دلالية قد تستوعب كل الدلالات الممكنة.

أما في مستوى بنية العوامل، فيحدد لنا بنية عليا، تقع في مستوى توسطي بين بنية السطح (بنيات التجلي) وبين البنية المنطقية / الدلالية، أي ما يصنف ضمن تقابلات دلالية موجودة خارج أي سياق (ما يطلق عليه المحور الدلالي)، وبين ما يشير إلى فعل متحقق من خلال سلوك محسوس (المستوى الخطابي). وفي هذا المستوى من التحليل تتحدد بنية عامة يمكن أن نطلق عليها "النموذج العاملي"، حيث يتم تجميع شرائح من الممثلين في خانات محددة من خلال الموقع الدلالي الذي يُصنف ضمنه ممثل أو مجموعة من الممثلين. ويسوق المؤلف في هذا المجال ثلاثة نماذج، نكتفي بالإحالة على اثنين منها، نموذج بروب وهو نموذج قائم على سبع خانات:

- دائرة فعل البطل.
- دائرة فعل البطل المزيف.
- دائرة فعل الأميرة.
- دائرة فعل المساعد.

- دائرة فعل الواهب.

- دائرة فعل الموكل.

- دائرة فعل المعتدي.

ونموذج كريماص الذي يتوقف عنده طويلا، فهذا النموذج يستند هو الآخر إلى توزيع للأدوار يمكن اختصاره في ستة أدوار، أو ست خانات خاضعة لمزاوجة، فكل زوج يحكمه محور دلالي معين:

الذات ـ الموضوع ←——— محور الرغبة؛

المساعد ـ المعيق ←——— محور الصراع؛

المرسل ـ المرسل إليه ←——— محور الإبلاغ.

وفي ضوء هذه المحاور سيتحدد وضع السردية ويتحدد نمط اشتغالها وأشكال تجلياتها. فإذا سلمنا بوجود أشكال كونية منظمة للخطاب السردي وسابقة في الوجود على التجلي النصي، علينا أن نسلم أيضا بإمكانية بلورة نموذج عام قابل للتعديل من خلال التحقق العيني لأي نص؛ فالسردية قائمة، في تصور كريماص، على نموذج منطقي سابق في الوجود على ما يقوله النص من خلالا أحداثه، من قبيل محاور دلالية تتحدد من خلال تقابلاته لا من خلال مضامينها الإيجابية. لهذا لا يشكل هذا النموذج سوى بنية دلالية صغيرة ستتحول (تتسرد) على إثر تدخل ذات الخطاب من خلال عناصر مشخصة (مؤنسنة) إلى كائنات تتحرك ضمن فضاء ثقافي قابل للإدراك (كل القصص التي يمكن أن تشتق من مفهوم مجرد كالحرية أو الخير أو الصدق).

وبما أن المستوى السردي لا يشكل في السميائيات السردية سوى المستوى التوسطي للدلالة، فإن الممثلين لا يشكلون بدورهم سوى تمثيل مؤنسن لهذه البنية العميقة المتجلية في الوظائف والمواصفات. ذلك أن الوظائف والمواصفات هي الخالقة للعوامل، وليس العكس، كما توهم بذلك أشكال التجلي، وهذا يعني أن دراسة بنية الشخصيات في عمل سردي ما، ستكون قاصرة ما لم تطرح، في أفق تحليلها، مهمة الإمساك بالمكون الدلالي الذي يقف وراء مجموع البنيات الأخرى، وهذا ما حاول النص الذي بين أيدينا القيام به.

ومع ذلك لا تشكل هذه الخطاطات سوى البنية العامة، أي الإطار الكلي الذي يمكننا من تحديد نمط وجود الشخصيات. هناك، بالإضافة إلى هذا المستوى، الكثير من المستويات الفرعية التي ترتبط بالوجود "الفعلي" للشخصيات وشكل مثولها ضمن تعددية النصوص وتنوعها. وفي هذا السياق يقدم لنا المؤلف مجموعة مما يسميه الوظائف؛ وهي وظائف مرتبطة بمجموعة من التحديدات هي مدخل المحلل نحو الإمساك بخصوصية النص.

وهذا ما سيتضح جليا في الفصل الثاني من هذا الكتاب، فهو يتخذ من الوصف منطلقا مركزيا لتحديد كينونة الشخصيات ونمط وجودها السردي. فالوصف في تصوره هو "مضخم" (إنه يشرح ويفسر)، أو هو امتداد يمتلك استقلالية نسبية، ويتمتع بموقع مركزي ضمن عوالم التخييل التي يبنيها السرد من خلال التصرف في زمنية تتطور على هامش الزمن الواقعي. ذلك أن السرد مضطر، من أجل تسريب أشكال خاصة بالفعل، إلى الاستعانة بجزئيات وصفية

تتراوح مردوديتها الحدثية استنادا إلى موقعها التوسطي بين زمنية متحركة، وبين عين تتوقف لتلتقط ما يقدمه المحيط الطبيعي أو الإنساني.

وبالرغم من استقلاليتها النسبية، فإن وظيفة الوصف ليست تزيينية أو عرضية، ذلك أن عملية الوصف لا تشكل موسيقى "تصويرية"، وليست مجرد وسيلة من أجل الخروج من زمنية السرد، إلى الالتحام بكينونة الأشياء والكائنات، إنها أكثر من ذلك، إنها في الأصل ما يُمَكِن السرد من تقطيع زمنيته وتوزيعها، ويُمَكنه من تحديد شكل حضور الشخصيات عبر واجهات متعددة. استنادا إلى ذلك يقترح فيليب هامون واجهات ثلاث: ما يأتي من النظرة، وما يقدمه الكلام، وما ينتج عن العمل.

يتحدث في المستوى الأول عما يسميه الناظر / الرائي، ويتحدث في المستوى الثاني عن الثرثار / المهذار، ويتحدث في المستوى الثالث عن التقني العامل (المنشغل). يتعلق الأمر بثلاثة مصادر هي منطلق الوصف أولا، وهي المدخل نحو قول شيء ما عن الشخصية وعن وجودها وعن علاقتها مع الشخصيات الأخرى ثانيا.

تعد "النظرة" في تصوره ثيمة مركزية، إنها تقديمية، فمن خلالها تتم بلورة موضوعات مدرجة في النص ستوضع أمام شخصية أو أمام قارئ محتمل من خلال أجزائها ومظاهرها وحجمها وامتدادها وعلاقتها مع موضوعات أخرى؛ وهي مبرر للوصف، فأن يقف شخص ما عند النافذة، فهذا معناه أنه سيقول شيئا ما عما تلتقطه عيناه. ولذلك تعد مكونا رئيسا في المشروع الوصفي، كما بلوره زولا. وفي جميع الحالات، فإن المدرسة الطبيعية عُرفت بتفضيلها للنظرة

على الشم أو الذوق أو اللمس والسمع. وعن هذه الثيمة تولدت الشخصية الرسامة والشخصية التي تتنزه والشخصية المتسكعة والشخصية المتلصصة.

ويشير المؤلف في المستوى الثاني إلى شخصية نمطية أخرى تقوم بما تقوم به الشخصية الناظرة، ولكن تفعل ذلك استنادا إلى نافذة أخرى غير النافذة المباشرة التي تجسدها العين الرائية. فوصف العالم يتم في هذا المستوى انطلاقا من كلام الشخصية. "فإذا أخذنا قاطرة موضوعة للوصف مثالا على ذلك، أي مثالا على ورقة تقنية خاصة بالمفردات التي يجب تسريبها إلى النص، فسيكون بإمكان شخصية ما أن "تتكلم" هذه الورقة وهي تقدم القاطرة في كل "جزئياتها" إلى شخصية أخرى لا تعرفها، أو ليست على دراية بما يتعلق بالقاطرات".

بعبارة أخرى، لن تتخذ الورقة التقنية شكل "لوحة" أو"فرجة"، أو "مشهد"، بل ستكون حوارا، ولكنه حوار يتخذ هو نفسه في غالب الأحيان شكل مدونة تكون موضوعا لتعليق. إن الشخصية التي تتكلم هي غير الشخصية التي تنظر. الثانية مشدودة إلى موضوع يمكن تصور حدوده (ما يصنف ضمن الإدراك الحسي)، أما الأولى فتصنع وضعية تتحقق في الكلام ذاته (ما يصنف ضمن التمثل).

وهناك شخصية ثالثة تعد هي الأخرى سندا للسرد وسندا للوصف، "وتعد تنويعا عن الشخصيات الناظرة / الرائية والشخصيات الثرثارة"، وتحتل هي الأخرى موقعا مركزيا في الكون الروائي عند زولا". وفي هذا المستوى يتحدث المؤلف عن الشخصية العاملة (التقني المنشغل). فمن خلال هذه الشخصية يمكن إدراج "الوثيقة" الوصفية وتبريرها من خلال إسنادها إلى شخصية يقوم

فعلُها (وليس نظرتها أو كلامها) بتحديد التفاصيل متحققة في أجزاء داخلية تشكل الموضوع المطروح للوصف؛ وهنا تصبح الشخصية حاملة لأداة لا لنظرة أو ناطقاً رسمياً. لا يتعلق الأمر في هذه الحالة بمعرفة (النظرة)، أو بمعرفة فعل بيداغوجي (الكلام)، بل يتعلق بمعرفة للفعل.

تشكل الشخصيات الثلاث البنية المركزية التي قام عليها المشروع الطبيعي عامة، وعند زولا خاصة. وضمن هذا المشروع ينتقل الوصف من مجرد "ديكور" عرضي، إلى أداة سردية لا يمكن فهم عمل الشخصية، كما لا يمكن فهم طبيعة العلاقة بين مجموع الشخصيات دون استحضار الفعالية السردية: تتقول بعض الخادمات عن سكان القرية، ويكون هذا التقول مناسبة لكي يقدم الروائي بورتريه عن هؤلاء السكان. وتنظر الشخصية وتصف محيطها، ولكنها تحدد كينونة الشخصية من خلال وسطها (اللباس للذي يلبس). وتعمل الشخصية، فتتحدد من خلال هذا العمل لغة خاصة هي التي تمكن الروائي من تصنيف الشخصيات في طبقات.

وفي جميع الحالات، و"مهما كانت طبيعة الشخصية، ناظرة ـ رائية أو تقنية مشغولة، أو ثرثارة شارحة، أو صاحبة نظرة، أو صاحبة مشروع عمل أو صاحبة كلام، فإنا نكون في جميع هذه الحالات أمام نسق صغير منسجم من الأدوار السردية، نسق يمكن اعتباره حاصلا مباشرا "لدفتر تحملات" عام، وحاصل افتراضات مركزية عند زولا، إنه نسق، وتبعا لذلك، يكون منبثقا من دلائلية تلفظية لا من دلائلية ملفوظية. وباعتبارها فعلا في المقروئية، تكون الشخصية هي الخالقة لهذه المقروئية أيضا". وهذا معناه، أن بناء الشخصية ليس حدثا

نصيا فحسب، بل هو أيضا جزء من سيرورة إعادة بناء ذاكرة تتم داخل الموسوعة. إننا نرى بعيون الشخصيات، ونتكلم بلسانها، ونعمل بأيديها، ولكننا في جميع هذه الحالات لا نقوم سوى بتشخيص "لمعرفة" هي جزء من موسوعة إليها ننتمي، ومنها نستمد المعاني، وانطلاقا منها نؤول في الوقت ذاته.

سعيد بنگراد

الفصـــل الأول

من أجل وضع سميولوجي للشخصيات



يجب التعامل مع كل الاعتقادات التي تتناسى الشرط اللفظي باعتبارها مجرد أوهام.

وهو أمر يصدق على الشخصيات وسيكولوجيتها، تلك الكائنات الحية التي لا أحشاء لها.

بول فاليري

تشكل مسألة الصيغ الخاصة بتحليل الشخصية، وكذا بتحديد وضعها، سواء كانت هذه الشخصية من طبيعة روائية أو ملحمية أو مسرحية أو شعرية، إحدى الركائز التقليدية في نظريات الأدب وفي النقد (قديمه وحديثه). ولقد بلورت البلاغة حول هذا المفهوم "صوراً" أو "أنواعاً" عديدة كالبورتريه وشعار

النسب والمجاز والجناس التصحيفي والتشخيص، دون أن تصل مع ذلك إلى ضبط دقيق لهذا المفهوم. ولم تُؤَسس النمذجات الأدبية الأكثر تطوراً (أرسطو، لوكاتش وفراي الخ) إلا استنادا إلى نظرية خاصة بالشخصية تتميز ببعض الوضوح (البطل الإشكالي أو غير الإشكالي، التماهي، التطهير، نموذجي، فردي... الخ).

إن النموذج الذي ظل سائدا لحد الآن هو النموذج السيكولوجي[1] (انظر المصطلح الانجليزي character) والنموذج الدرامي (الأنماط والاستعمالات)، كما أن البحث الحدوثي عن "المفاتيح" (من هي إيرين؟ ومن هي فودر عند لابروبير) أو عن الجذور (من كان نموذجا لنانا عند زولا؟) ما زال يتمتع بكل قوته.

وقد أسهم نقد سيكولوجي قريب من التجريبية ومرتبط بتصور مبالغ فيه لموضوع ظل، مع ذلك، تقليديا، في جعل قضايا[2] الشخصية قضايا غامضة، ويتم تناولها بشكل سيئ في الوقت ذاته (وقد ساهم الروائيون أنفسهم في هذا الخلط بتصريحاتهم الأبوية التمجيدية تارة، أو المؤلمة تارة أخرى، وهي في جميع الحالات تصريحات نرجسية)، بحيث يتم الخلط باستمرار بين مقولتي الشخص والشخصية.

ومن البديهي أن أي تصور للشخصية لا يمكن فصله عن التصور العام للشخص أو الذات أو الفرد[3]. والمثير في الأمر أن نرى عددا هائلا من التحليلات التي حاولت تقديم طريقة أو منهج يتسم بالدقة، تقحم نفسها في القضايا الخاصة بالشخصية، لتتخلى سريعا عن دقة التحليل، وترتمي في أحضان

سيكولوجية مبتذلة (هل كان جوليان سوريل منافقا؟ وما نصيب تلك الحقبة في هذا النفاق، وما نصيبه هو وكذا الدروس الدينية فيه؟ كيف نفسر إطلاق النار على مدام دو رينال؟ إنه إبحار وسط مرافعات قانونية، كما لو أن الأمر يتعلق بأناس أحياء فعلا يتحتم علينا إيجاد مبرر مقنع لسلوكهم)[4].

وقد أكدت بعض الدراسات الحديثة أن "مقولة الشخصية ظلت، بشكل مفارق، إحدى المقولات الأشد غموضا في الشعرية، ومن جملة أسباب هذا الغموض هناك، بدون شك، قلة اهتمام الكتاب والنقاد بهذه المقولة كرد فعل على الحضور المطلق "للشخصية" في النص، وهي القاعدة التي كانت سائدة في نهاية القرن التاسع عشر (أرنولد بنيت: "إن أساس النثر الجيد هو تصوير الطبائع ولا غير ذلك")[5]. ويقول جوناتان كالار من جانبه: "تعد الشخصية مظهراً أساسياً في الرواية، إلا أن البنيوية لم تعرها كبير اهتمام، وكان نجاحها في هذا الميدان ضئيلاً"[6].

تكمن أولى مهام نظرية أدبية تتسم بالدقة ("وظيفية" و"محايثة" حسب تعبير الشكلانيين الروس) أولا في القيام بعملية وصف تصاغ داخل الإشكالية السميولوجية (أو السميائية كما تشاؤون) وتكون سابقة على أي تعليق أو تأويل ـ دون أن يعني ذلك أنها يجب أن تحل محل المقاربات التقليدية لهذا الموضوع ـ (الأسبقية لا تعني الأولوية).

إلا أن اعتبار الشخصية، وبشكل قبلي، علامة، أي اختيار "وجهة نظر" تقوم ببناء هذا الموضوع من خلال دمجه في الإرسالية منظوراً إليها هي الأخرى كإبلاغ، أي مكونة من علامات لسانية (عوض أن نقبلها كمعطى صاغه تقليد

نقدي، وثقافة متمركزة حول مقولة الشخص الأناني)، يقتضي بأن يظل التحليل منسجما مع مشروعه، وأن يقبل بكل النتائج المنهجية المترتبة عن ذلك. ومن المحتمل أيضاً أن تعانق سميولوجيا الشخصية مشاكل وحدود السميولوجيا عامة. إن السميولوجيا ما زالت في طور التأسيس، وما زالت في بداية مد الجسور نحو تأسيس قواعد نظرية للتنظيم الخطابي للمعنى داخل الملفوظات: نظرية المحكي أو دلائلية الخطاب[7].

وفي هذا الإطار وحده، يمكن اقتراح نظرية للشخصية. إن ما سنقوم به هنا له كل الحظوظ في أن يجد له موقعا في التاريخ (إنه لا يقل أهمية عما كتبه الآخرون).

- 1 -

استناداً إلى هذا، لابد من تقديم بعض الإيضاحات، وذلك من أجل جمع شتات مجموعة من التحاليل المتنوعة التي تمت بلورتها على أسس سميولوجية، ولكنها مازالت تشكو من الغموض (منهجياً وثيمياً). ويجب ألا ننسى أن مقولة الشخصية ليست:

1 ـ حكرا على الميدان الأدبي. إن أدبية هذه المقولة سابقة في الأهمية على الأدبية ذاتها (إن اشتغال "وحدة" خاصة تسمى الشخصية داخل ملفوظ ما، هو

مشكل يعود إلى النحو النصي، إذا جاز التعبير)، إن الأمر يتعلق بمعايير ثقافية وجمالية.

2 ـ ليست مقولة من طبيعة إنسانية دائما. فبالإمكان اعتبار الروح في مؤلفات هيجل شخصية، وكذلك الرئيس المدير العام، الشركة المجهولة الاسم والمشرع والسلطة والسهم، فهذه الكيانات جميعها تشكل شخصيات مشخصة نوعاً ما، وتصويرية، وضعها نص القانون على خشبة المجتمع[8]. وكذلك الأمر مع البيضة والدقيق والزبدة والغاز، فهذه المواد تشكل شخصيات لا تكشف عن نفسها إلا في النص المطبخي. كما أن الفيروس والميكروب والكرويات والعضو هي شخصيات في نص يسرد السيرورة التطورية لمرض ما.

3 ـ ليست مرتبطة بنسق سميائي خالص (خاصة اللساني منه) فالحركات الميمية والمسرح والفيلم والطقوس والحياة اليومية أو الرسمية بشخصياتها المؤستتة[9]، والرسوم المتحركة كلها تضع على الخشبة شخصيات (persona: قناع المسرح، personnage شخصية - person في الانجليزية).

4 ـ يعيد القارئ بناءها، كما يقوم النص بدوره ببنائها (وقد لا يشكل الأثر / الشخصية سوى أحد مظاهر نشاط القراءة).

ويستحب التذكير بمبدأين عامين أو ثلاثة من أجل تحديد بعض القضايا الهامة دون أن يؤدي ذلك إلى إهمال أخرى. إن شروط انتماء ظاهرة معينة إلى السميولوجيا تتحدد في:

1 ـ أن تتحكم هذه الظاهرة في عدد ضئيل (وتام) من الوحدات التمييزية للعلامات (معجم).

2 ـ أن تندرج هذه الظاهرة في مسلسل قصدي للإبلاغ قابل للمراجعة.

3 ـ أن تكون صيغ التجميع والتأليف محددة بعدد قليل (ونهائي) من القواعد (تركيب).

4 ـ أن يكون وجود الظاهرة مستقلا عن لامحدودية الإرساليات المنتجة، أو القابلة للإنتاج، كما يكون مستقلا عن طابعها التركيبي (10).

كل الألسنة (طبيعية كان أم اصطناعية) تستجيب لهذه الشروط الأربعة، إلا أن اللسانيات، كما هو معروف (لسانيات العلامات بالمعنى الضيق للكلمة) تحدد وتتحكم في مجموعة من الوحدات ذات الأحجام الصغيرة (الصفات المميزة، الفونيم، المورفيم، الجزء،...)، في حين يقع على عاتق نظرية الشخصيات (المنضوية تحت لسانيات الخطاب)، بالإضافة إلى ما سبق، بلورة أنواع أخرى من الوحدات (المقطع، الجزء السردي، النص، العامل) (11).

ومن جهة أخرى، لا يبدو أن المشروع الإبلاغي يشكل، خاصة في مجموعة كبيرة من النصوص الحديثة، الشرط الضروري والكافي لتحديد مجال للدراسة السميولوجية. فقد يكون الدال في هذه النصوص أكثر أهمية من الإبلاغ، ويكون الاصطلاحي أكثر أهمية من العنصر الإخباري، وتكون المشاركة اللعبية أكثر أهمية من تبليغ مدلول ما (وهذا هو مصدر السؤال: هل تعود كل ظاهرة ثقافية ـ رسم، موضة ـ إلى السميولوجيا؟).

وأخيراً، هل يكمن الاختلاف الموجود بين حقل كالأدب (الذي يضع شخصيات للتداول) وبين الحقل السميولوجي، كما يشير إلى ذلك ك. توجيبي، في أن السنن والإرسالية يتطابقان في حالة العمل الأدبي (إضافة إلى ذلك أن الممارسات الخاصة، كالإبدال مثلا، لا يتم تطبيقها)، فكل عمل أدبي يملك سننه الأصلي، كما يملك "نحوه" الذي يتحكم في التأليف بين الوحدات ذات الأحجام والقيم البالغة الخصوصية[12].

لن ننكر أن كل هذه الاعتبارات تعقد إلى أقصى الحدود عملية تحديد حقل خاص (سميولوجي) لدراسة الشخصية، وبناء لغة واصفة ملائمة ومنسجمة مع موضوعها. ومن بين المشاكل التي تطرحها هذه القضية هناك التمييز الممكن بين حقل "أسلوبي" (أو بلاغي أو كلام) عن حقل آخر يجب إقصاؤه من التحليل. فكيف يمكن التمييز بين ما يعود إلي الأدب، وبين ما يعود إلى أدبية الشخصية؛ وكيف يمكن تمييز الاشتغال بالعمل الأدبي والاشتغال بالنص عن المعطى الملموس والمبني نظريا؟

هل من الضروري أن نميز بين شخصية / علامة (نابليون كما هو مثبت في المعجم) وبين شخصية داخل ملفوظ لاأدبي (نابليون وبدائله في حوار يومي، في كتاب مدرسي للتاريخ، أو في مقالة صحفية)، وبين شخصية تظهر من خلال ملفوظ أدبي (نابليون في رواية "السلم والحرب" لتولستوي)؟

يمكن تصور إمكانية التمييز بين هذه الحقول المختلفة، والتمييز بين مستويات متعددة لتحليل ما يمكن تسميته "الأثر / الشخصية للنص" (بدل

"الشخصية")، وذلك من أجل تجنب الرغبة في منح هذه الشخصية ماهية "موحدة" مفترضة.

ـ 2 ـ

لنذكر من جديد ببعض المبادئ العامة. إذا كان السميولوجيون يعترفون عادة بوجود تقسيمات فرعية داخل دائرة تخصصهم (علم الدلالة، التركيب، التداولية)، فإننا نستطيع، وبشكل مختصر جداً، التمييز بين ثلاثة أنواع من العلامات:

1 ـ العلامات التي تحيل على معطى في العالم الخارجي (طاولة، زرافة، بيكاسو، نهر) أو على مفهوم (بنية، قيامة، حرية). ويمكن أن نطلق على هذه العلامات: العلامات المرجعية، فهي تحيل على معرفة مؤستتة، أو تحيل على شيء ملموس ومدرك (دلالة قارة وثابتة). ويمكن التعرف على هذه العلامات في المعجم.

2 ـ العلامات التي تحيل على بؤرة تلفظية (énonciation). إنها ذات مضمون "عائم" ولا يتحدد معناها إلا من خلال مقام خطابي ملموس (هنا والآن) من خلال فعل تاريخي لكلام لا يتحدد إلا بتزامن مكوناته (أنا، أنت، هنا، الآن). إنها "الظرفية الذاتية" لروسل، و"إشاريات" ياكبسون[13]، وهي علامات غير محددة في المعجم.

3 ـ العلامات التي تحيل على علامة منفصلة عن الملفوظ نفسه، قريبا كان أو بعيدا. قد يكون هذا الملفوظ سابقا داخل السلسة الشفهية أو المكتوبة، أو لاحقا لها. إن وظيفة هذه العلامات وظيفة ربطية أو اقتصادية، إنها تقلص من حجم الإرسالية وطولها، ويمكن أن نطلق عليها بصفة عامة، العلامات الاستذكارية (اسم العلم والتعريف في بعض استعمالاته، أغلبية الضمائر، أدوات الاستبدال المختلفة، الفعل "فعل")[14].

إن مضمون هذه العلامات "عائم" هو الآخر ومتغير ولا يتحدد إلا في علاقته بالسياق الذي يحيل عليه. وتشكل هذه العلامات مقولة لسانية هامة لدى أولئك الذين يرومون دراسة الانتقال والتماثلات الممكنة بين لسانيات العلامة ولسانيات الخطاب، أو دراسة الانتقال من السميائيات إلى علم الدلالة، إذا استعرنا مصطلحات بنفنيست، إننا ننتقل من البنية القريبة (سلم، جزء) إلى البنية البعيدة (مستوى النص).

ويمكن لسميولوجيا الشخصية، في مرحلة أولى على الأقل، أن تستعيد هذا التمييز الثلاثي، وذلك من أجل إعداد الحقل الذي تشتغل به، وذلك من أجل تحديد[15]:

1. **فئة الشخصيات المرجعية:** شخصيات تاريخية (نابليون الثالث في ريش ليو عند ألكسندر دوما)، شخصيات أسطورية (فينوس، زوس)، شخصيات مجازية (الحب، الكراهية)، شخصيات اجتماعية (العامل، الفارس، المحتال). تحيل هذه الشخصيات على معنى ممتلئ وثابت حددته ثقافة ما، كما تحيل

على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة. إن قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة (يجب أن نتعلمها ونتعرف عليها). وباندماج هذه الشخصيات داخل ملفوظ معين، فإنها ستشتغل أساساً بصفتها إرساءً مرجعيا يحيل على النص الكبير للإيديولوجيا والكليشيهات أو الثقافة. إنها ضمانة لما يسميه بارث "الأثر الواقعي"[16]، وعادة ما تشارك هذه الشخصيات في التعيين المباشر للبطل (فمهما فعل البطل، فإنه سيظل فارسا عند كريستيان دو ترو).

2. **فئة الشخصيات الإشارية**: إنها دليل على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص: شخصيات ناطقة باسمه، جوقة التراجيديا القديمة، المحدثون السقراطيون، شخصيات عابرة، رواة ومن شابههم، واتسون بجانب شارلوك هولمز، شخصيات رسام، كاتب، ساردون مهذارون، فنانون الخ. ويكون من الصعب أحياناً الإمساك بهذه الشخصيات. وهنا أيضا، ولأن الإبلاغ يمكن تعليقه (النصوص المكتوبة)، تتسرب آثار تشويشية مختلفة، أو عمليات تمويهية، لتخل بإمكانيات فك مباشر لرموز "معنى" يعود إلى شخصية معينة (من الضروري أن نكون على علم بالمفترضات وبالسياق، فالكاتب قد يكون حاضرا بشكل قبلي بنفس الدرجة وراء "هو" و"أنا"، أو وراء شخصية أقل تميزا، أو وراء شخصية مميزة بشكل كبير). والمشكل في العمق هو مشكل البطل دائما.

3. **فئة الشخصيات الاستذكارية**[17]: ما يحدد هوية هذه الفئة من الشخصيات هو مرجعية النسق الخاص بالعمل وحده. فهذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من التداعيات والتذكير بأجزاء ملفوظية ذات أحجام متفاوتة (جزء من الجملة، كلمة فقرة)، وتكون وظيفتها من طبيعة تنظيمية

وترابطية بالأساس. إنها علامات تنشط ذاكرة القارئ. بعبارة أخرى، إنها شخصيات للتبشير، فهي تقوم بنشر أو تأويل الأمارات الخ. إن الحلم التحذيري ومشهد الاعتراف والتمني والتكهن والذكرى والاسترجاع والاستشهاد بالأسلاف والصحو والمشروع وتحديد برنامج، كل هذه العناصر تعد أفضل الصفات، وأفضل الصور الدالة على هذا النوع من الشخصيات، ومن خلالها يقوم العمل بالإحالة على نفسه ويبنى باعتباره توتولوجيا[18].

هناك ملاحظتان: من جهة قد تنتمي شخصية واحدة إلى هذه الأنواع الثلاثة في وقت واحد أو بشكل تتابعي. فكل واحدة تمتاز بأبعادها المتعددة الوظيفية داخل السياق. وما يهمنا بالأساس، من جهة ثانية، هو هذه الفئة الأخيرة، ذلك أن بلورة نظرية عامة للشخصيات تتم انطلاقاً من مقولة المعادلة والاستبدال أو الاستذكار.

وإذا كان كل ملفوظ يتميز بتناسقه الداخلي وباطراده واقتصاده من جهة، وإذا كان على "الملفوظ الأدبي"، باعتباره ملفوظاً مكتوباً مؤجلاً أن يكشف، إضافة إلى ذلك، عن سنن استهلاكه وقراءته الخاصين، ونحوه الخاص واستقلاليته الخاصة من جهة أخرى، فمن المحتمل أن يتميز هذا النحو ببعض التضخم الاستذكاري في علاقته بالبعد المرجعي والتقريري.

يتعلق الأمر بضرورة ضمان التنظيم الخطابي وانسجام الخطاطات السردية. إنها تشكل علامات تذكر بملفوظات قد تكون أحيانا طويلة. وسيكون لشخصية مدرجة في ملفوظ ما، بشكل دائم، هذه الوظيفة الاستذكارية (استذكارية،

استبدالية، تناسقية، وتنشيط للذاكرة)، وذلك من خلال تكرارها، وإحالتها الدائمة على معلومة سبق ذكرها، ومن خلال التقابلات والتشابهات التي تربط بينها.

ـ 3 ـ

يمكن النظر إلى الشخصية، باعتبارها مفهوما سميولوجيا، في مقاربة أولى، بصفتها مورفيما مزدوج التكوين: إنها مورفيم ثابت ومتجل من خلال دال منفصل (مجموعة من الإشارات) يحيل على مدلول منفصل (معنى أو قيمة الشخصية). وعلى هذا الأساس، ستتحدد الشخصية من خلال شبكة علائقية من التشابهات والتراتبية والانتظام (توزيعها) هي ما يشدها، على مستوى الدال والمدلول تزامنيا أو تعاقبيا، إلى مجموعة أخرى من الشخصيات، سواء على مستوى السياق الأدبي القريب (شخصيات الرواية نفسها، العمل الأدبي نفسه) أو السياق البعيد (في الغياب: شخصيات النوع نفسه).

علينا إذن أن نحدد بعض المشاكل.

1. مدلول الشخصية

تعد الشخصية وحدة دلالية، وذلك في حدود كونها مدلولا منفصلا. وسنفترض أن هذا المدلول قابل للتحليل والوصف. وإذا قبلنا فرضية المنطلق

القائلة بأن شخصية رواية ما تولد من وحدات المعنى، وأن هذه الشخصية لا تبنى إلا من خلال جمل تتلفظ بها أو يُتلفظ بها عنها[19]، فإنها ستكون سندا لصيانة الحكاية وتحولاتها. ويبدو أن كل سميائيي الحكاية يتفقون حول هذه القضية. فبالنسبة ليوري لوتمان، تعد الشخصية تجميعا لصفات أخلاقية (...) صفات تمييزية والطابع فيها يعد إبدالا[20]. أما بالنسبة لگريماص، فإن الممثلين يعتبرون لكسيمات (مورفيم بالمعنى الأمريكي للكلمة) تنتظم، بفعل علاقات تركيبية، في ملفوظات وحيدة المعنى[21].

وقد بلور كلود ليفي شتراوس في دراسة مشهورة حول عمل پروپ تصورا للشخصية أكثر شمولية من تصور هذا الأخير (لا يحتفظ پروپ من مدلول الشخصية سوى بوظيفتها السردية). "لا تَمْثُل الشخصية أمامنا باعتبارها عنصرا غامضا، يتوجب على التحليل البنيوي أن يتوقف عنده". ففي حكاية ما تقارن الشخصية بكلمة نصادفها في وثيقة ولكنها غائبة في القاموس، أو باسم علم، أي حد محروم من أي سياق (...) إنها سند لكون حكائي يجب أن يحلل باعتباره مجموعة من الثنائيات التقابلية، متآلفة بشكل متنوع داخل كل شيء، إنها شبيهة في ذلك بفونيم، بمفهوم جاكبسون، أي شبكة من العناصر الخلافية[22].

ولكن، وعلى خلاف المورفيم اللساني الذي يمكن للمتحدث أن يتعرف عليه بسرعة، فإن "السمة الدلالية" للشخصية ليست ساكنة، وليست معطاة بشكل قبلي، يتعين علينا فقط أن نتعرف عليها؛ إنها، على العكس من ذلك، تبنى اطرادا، زمن القراءة وزمن المغامرة الخيالية، أو هي "شكل فارغ" تقوم المحمولات المختلفة بملئها (الأفعال أو الصفات)[23]. بعبارة أخرى، تعد

الشخصية دائما وليدة مساهمة الأثر السياقي (التركيز على الدلالات السياقية الداخل / نصية) ووليدة نشاط استذكاري وبناء يقوم به القارئ.

وإذا سلمنا بأن معنى علامة محكوم، داخل ملفوظ، بكل السياق السابق الذي ينتقي ويحين دلالة ضمن دلالات أخرى ممكنة نظريا، فسيكون بإمكاننا أن نوسع من مقولة السياق هاته لتشمل نص التاريخ ونص الثقافة. إن أدوار شخصية تاريخية (نابليون) أو أسطورية (فيدر مشار إليها كابنة مينوس وباسيفي) داخل حكاية ما تكون متوقعة، في حدود أن هذا الدور محدد بشكل قبلي في خطوطه العريضة بتاريخ سابق ثابت ومكتوب. ذلك أن النهاية التعيسة لنانا، باعتبارها ابنة لجرفيس وكوبو، وباعتبارها من عائلة ماكار (محكومة بسلطة الوراثة)، مبرمجة بشكل سابق، كما أن دائرة فعلها مفترضة منذ أول إشارة لاسمها وصورتها[24].

ولعل هذا ما يعطي أهمية كبرى للرؤية الاستذكارية والتذكير والاستباق (مشاهد للتذكير الوراثي، الأحلام التكهنية، التجربة الصاحية)، كما يعطي أهمية للأسلوب الذي يكمن في خلق أسماء أعلام مختلطة (تشابه مع فونيم أو فونيمين أو مع أسماء علم لشخصيات تاريخية). وتستخدم هذه الأسماء كنقطة إرساء مرجعية، كما تشير في الوقت نفسه إلى "أدوار" مبرمجة بشكل سابق (من نوع موريني ـ مارسي في سعادة أوجين روكون لزولا)[25]، أو ذلك الأسلوب الذي يكمن في إدخال اسم تاريخي، في لائحة من الأسماء التخييلية (أو العكس).

إلا أن نسبية ثبات الاسم (أو الدور الثابت في التاريخ، والشخصية التي تتحول إلى قدر) لا يمنع هذا الاسم من أن تكون له وظيفة سردية أصلية في

العمل الأدبي. وبالمثل، تمارس الإشارة إلى اسم علم، أو فضاء جغرافي (شارع ريفولي، باريس، لوهافر، نانتير...) ثلاث وظائف:

ـ نقطة إرساء مرجعية لفضاء يمكن التأكد من وجوده؛

ـ التركيز على قدر شخصية معينة (المساكن المختلفة لجرفيس)؛

ـ تكثيف اقتصادي لأدوار سردية مسكوكة (لا نقوم بالأفعال نفسها في الشانزليزية، وفي شارع "قطرة الذهب"). وإذا نظرنا إلى هذه المسألة من زاوية أخرى، فإن هذه الأسماء (التاريخية، الجغرافية) تتطلب فهما (إنها تدخل، سواء تعرفنا عليها أم لا، ضمن نسق من العلاقات الداخلية التي يقوم العمل الأدبي ببنائها).

وعلى عكس ما سبق، فإن أول ظهور لاسم غير تاريخي يخلق نوعا من "البياض الدلالي" (في اصطلاح غيوم): من هي جرفيس، ومن هو لانتييي اللذان يظهران في أول سطر في رواية "الخمارة" (l'Assommoir لزولا[26]؟ إن هذه العلامة الفارغة ستمتلئ تدريجيا. وفي حكاية تقليدية عادة ما يتم الملء الدلالي بطريقة سريعة (عن طريق البورتريه مثلا، من خلال الإشارة إلى مكانة هامة، أو مركز اجتماعي خاص ما).

نحن إذن أمام اشتغال تراكمي للدلالة، وهنا يكمن ـ بدون شك ـ الاختلاف بين العلامة اللسانية من جهة، وسميولوجيا الحكاية من جهة ثانية؛ على سميولوجيا الحكاية أن تأخذ بعين الاعتبار المظهر الخطابي، الخطي التراكمي للنص وقراءته.

لذلك لا تمتلئ الشخصية، باعتبارها مورفيما فارغا في البداية (لا معنى للشخصية، ولا مرجعية لها إلا من خلال السياق)، إلا في آخر صفحة من النص، حيث تتم مجمل التحولات المختلفة التي كانت هذه الشخصية فاعلا فيها وسندا لها[27]. إلا أن مدلول الشخصية، أو ("قيمتها" إذا أخذنا بمفاهيم سوسير) لا يتشكل فقط من خلال التكرار (تكرار الإشارات، تكرار البدائل، البورتريه، اللازمة) أو من خلال التراكم والتحولات (من أقل تحديد إلى أكبر تحديد)، ولكن يتشكل أيضاً من خلال التقابل، ومن خلال علاقة شخصية بشخصيات الملفوظ الأخرى؛ إن هذه العلاقة ـ يجب أن نؤكد ذلك ـ تتغير من مقطع إلى آخر، إنها تتحرك على مستوى الدال كما تتحرك على مستوى المدلول (شخصية تمارس الجنس مقابل أخرى محرومة منه)، وذلك وفق روابط التشابه والاختلاف.

ويكمن المشكل الرئيس للتحليل في اكتشاف المحاور الدلالية الملائمة، وفرزها وتصنيفها (الجنس مثلا)، وهي محاور تسمح ببنينة السمة الدلالية الخاصة بكل شخصية (إنها سمة غير ثابتة وقابلة للتعديل، وذلك بفعل التحولات الحكائية) كما تسمح ببنينة مجموع النسق.

ولقد عرض تودوروف هذا البرنامج بشكل واضح في "شعرية النثر" قائلا: "إن الإشارات المتعددة للكتاب، أو مجرد نظرة سطحية على أية حكاية تبين أن شخصية ما تتقابل مع شخصية أخرى. فقد يكشف لنا قيامنا بمقابلة سريعة لهذه الشخصية بتلك عن الروابط بينهما، ولكنه لن يقربنا من هدفنا. ومن الأفضل أن نفكك كل صورة في صفات مميزة، ونضع هذه الصفات في علاقة

تقابل أو تطابق مع الصفات المميزة الأخرى لشخصيات الحكاية نفسها، وستمكننا تأليفاتها من تجميع الصفات في شبكات تمثيلية للشخصيات"[28].

يتم الإمساك بهذه المحاور البسيطة والأساسية استنادا إلى قاعدة تكرارها داخل الملفوظ، أي بعد أن يتم تفكيكها في مقاطع قابلة للتماثل ومصنفة وفق نموذج دائري "للقراءة العمودية"[29]. يكمن المشكل الأول في فرز هذه المحاور؛ فإذا تعرفنا على مقابلة متكررة بين ملك وراعية (المثال مأخوذ عن ليفي شتراوس) فهل سنحتفظ فقط بالمحاور التالية كمحاور ملائمة: الجنس (شخصية مذكرة مقابل شخصية مؤنثة) السن (شيخ مقابل شابة)، الإيديولوجيا (مؤمن مقابل ملحد) السكن (عالم ثقافي حضري مقابل عالم طبيعي بدوي) أم سنحتفظ بمحاور أخرى؟

المشكل الثاني الذي يأتي بعد مشكل الكشف عن المحاور، يكمن في إقامة تراتبية داخل المحاور المحتفظ بها. وكما هو الشأن في الفونولوجيا حيث تختلف مردودية المحاور (وهكذا، فإن المدة في الفرنسية Patte VS pate تستخدم مثلا أقل بكثير من التأليف أو التجهيز للتمييز بين الكلمات)، فإن المحاور الدلالية هي الأخرى يجب أن تصنف حسب استخدامها في تمييز كل شخصيات الرواية أو البعض منها[30].

فإذا افترضنا أن التحليل سيحتفظ بالمحاور التالية كمحاور ملائمة: الجنس، الأصل الجغرافي، الإيديولوجيا، الثروة، فإن الشخصية ش 1 ستعتبر أكثر تعقيدا من ش 2 التي لا يخبَر عنها بنفس عدد المحاور (هذا التعقيد لا علاقة له مع

التعقيد أو الغنى الخاصين بشخصية معينة في المقارنة السيكولوجية التقليدية، ولكنه قد يساهم في إبراز بعض عناصر الحدس القرائي).

المحاور الشخصيات	الجنس	الأصل الجغرافي	الإديولوجيا	الثروة
ش1	+	+	+	+
ش2	+	+	+	+
ش3	+	0	0	0
ش4	+	+	0	0
ش5	+	+	0	0

وبهذا يتم تحديد أقسام شخصيات / نمطية، أو كتل غامضة، أو تجمعات منسجمة لشخصيات محددة بنفس عدد المحاور الدلالية، وبنفس السمات الدلالية. ففي اللوحة السابقة، تنتمي الشخصية ش1 و ش2 إلى القسم نفسه، و ش 4 وش5 إلى قسم أخر، في حين تتقابل ش3 مع (ش1 + ش2) + (ش4 + ش5) الخ.

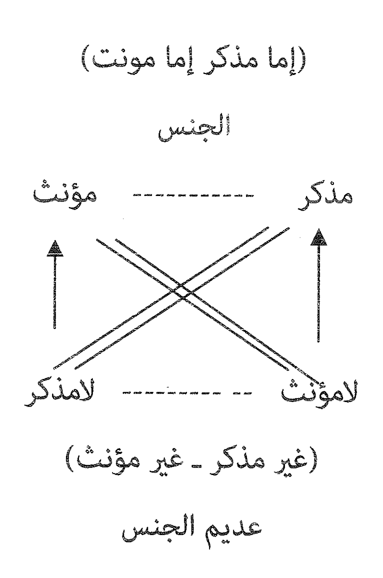
سنضع هذه اللوحة الخاصة بمواصفات الشخصيات، وبشكل تكميلي، في مواجهة مع لوحة أخرى تتضمن وظائف هذه الشخصيات، أي مختلف أنواع الأفعال التي تقوم بها في الحكاية.

وظائف الشخصيات	الحصول على مساعد	توكيل	قبول التقاعد	الحصول على معلومات	الحصول على متاع	مواجهة ناجحة
ش1	+	+	+	+	+	+
ش2	+	+	+	+	+	+
ش3	+	+	+	+	0	0
ش4	+	+	0	0	0	0
ش5	+	0	0	0	+	0
ش6	+	0	0	+	+	+

نستخلص من هذه اللوحة وجود شكل تراتبي: تصنف الشخصية ش1 وش2 ضمن الشخصيات / النمطية نفسها (تقوم هاتان الشخصيتان بالوظائف نفسها وبأكبر عدد منها)، وتعتبر ش1 و ش2 وش3 أكثر نشاطا من ش5. وستكون مهمة هذا التحليل هي عقد مقارنة بين هذه الشخصيات.

ستمدنا هذه التصنيفات بمعايير للتمييز بين الشخصيات "الرئيسة" (مثلا ش1 أكثر شكلية، وأكثر تعقيدا من ش3 وش5)، وبين الشخصيات الثانوية (لا تُحدد هذه الشخصيات إلا من خلال وظيفة واحدة أو مواصفة واحدة). إضافة إلى هذا، فإن طموحنا لا يسمح لنا بالتقوقع داخل ثنائية بسيطة من هذا النوع. إننا نريد الوصول إلى أبعد من ذلك، ويتعلق الأمر بالوصول إلى تحليل جزئيات

السمة الدلالية، محاولين التأكد من القضايا التالية: هل هذه المحاور العامة غير قابلة للتحليل، باعتبارها مجموعات فرعية، في صفات ملائمة. فقد يحدد لنا الأصل الجغرافي لشخصية ما الفرق بين "أهلي" أو "دخيل"، ويمكن للإيديولوجيا أن تحدد في: "تقدمي" أو "رجعي"، ومقولة الجنس قابلة هي الأخرى، حسب هذا التصنيف، أن تفكك في الخطاطة التالية:



تشير العلامة === في هذا الرسم إلى العلاقات الضدية (مذكر / غير مذكر)، ويشير الخط المتقطع ---- إلى العلاقات العكسية، أما السهم الموجه ← فيشير إلى العلاقات التضمينية (مذكر ـ مؤنث)(31)، والجدير بالملاحظة:

أ ـ ما هي الأقطاب المنطقية التي تفضل رواية ما أو مجموع النسق تمثيلها(32).

ب ـ ما هي المحاور التقابلية التي يُفضل استخدامها (العكسية مقابلة ضعيفة، وأقل إقصائية من الضدية).

جـ ـ ما طبيعة العلاقات الرابطة بين الخطاطات، وأقطاب خطاطات مختلفة (هل يوجد القطب عديم الجنس أو لا يوجد في علاقته مع القطب لا سياسي في خطاطة الإيديولوجيا مثلا).

د ـ ما هي المسافات الجدلية الرابطة من قطب وآخر والتي يُفضل أن تقطعها شخصية ما؟ بمعنى آخر، هل هناك قواعد تحكم تحولات هذه المسافات؟[33].

هناك مشكل آخر يمكن إثارته في حالة وجود تشابه تام بين شخصيتين، أو مجموعة من الشخصيات تملك السمة الدلالية نفسها. وهي شخصيات يمكن أن نصفها بأنها "مترادفة "، من قبيل كيفية التمييز بين شخصيتين عديمتي الجنس، أو بين شخصيتين عديمتي الجنس ولا سياسية في الوقت نفسه؟

قد يكون من المفيد أن نرى كيف يقيم النص داخل قسم واحد من الشخصيات، سلما تعديليا (من نوع أكثر تسيسا ـ أقل تسيسا)، لنتمكن من الإمساك بمقولة "درجة" المواصفات، دون أن ننسى أن معايير التواتر ليست بالضرورة الأكثر ملاءمة. فقد تكون شخصية ما لا يُشار إليها سوى مرة واحدة باعتبارها "مسيسة"، أكثر تسيسا من شخصية يُشار إليها باعتبارها كذلك عدة مرات[34].

سنضطر دائما، من أجل التعرف على الشخصيات، ومن أجل تصنيفها دلاليا، إلى القيام بعملية تأليف لـ: "المعايير الكمية" و"المعايير الكيفية" (تواتر معلومة تتعلق بشخصية معطاة بشكل صريح داخل النص). ومن خلال هذه المعايير سنتساءل: هل هذه المعلومة المتعلقة بكينونة الشخصيات معطاة بطريقة مباشرة من طرف الشخصية نفسها، أو بطريقة غير مباشرة، من خلال تعليقات شخصيات أخرى (أو من طرف المؤلف)، أم أن الأمر يتعلق بمعلومة ضمنية تم الحصول عليها من خلال فعل الشخصية ونشاطها.

استنادا إلى هذا، سيكون على كل تحليل للحكاية أن يقوم، في لحظة أو في أخرى، بتمييز كينونة الشخصيات عن فعلها، وتمييز المواصفات عن الوظائف (ربما فقط من أجل وصف شخصيات منافقة أو غامضة، حيث لا تتطابق الكينونة مع الفعل، أو من أجل وصف شخصيات متذبذبة، حيث إن مشروع تغيير الوضع لا يتبعه أي إنجاز، أو بين الملفوظات الوصفية والملفوظات السردية)[35]. فبالنسبة للشخصية عديمة الجنس نميز بين:

1 ـ هل هذه المعلومة ناتجة عن مواصفة وحيدة (مباشرة أو غير مباشرة، نقول مثلا إن تلك الشخصية شبقة).

2 ـ هل هذه المعلومة ناتجة عن مواصفة متكررة (مباشرة أو غير مباشرة).

3 ـ هل تم استنتاج هذه المعلومة من خلال تحديد احتمال وحيد للفعل (مشروع اغتصاب مثلا).

4 - هل تم استنتاج هذه المعلومة من خلال تحديد احتمال متكرر للفعل (مشاريع اغتصاب مثلا).

5 - هل تم استنتاج هذه المعلومة من فعل وظيفي وحيد (اغتصاب تم ارتكابه).

6 - هل تم استنتاج هذه المعلومة من فعل وظيفي متكرر (عمليات اغتصاب تمت فعلا).

يمكن، بعد هذا الإجراء، أن نصنف الشخصيات (شخصيات رواية معينة أو متن بكامله) وفق ما إذا كان الإخبار عنها يتم من خلال شخصية واحدة أو شخصيتين الخ. وسنحصل من خلال أنماط التحديدات هذه (وحيدة أو متكررة، محتملة أو محققة، مواصفات أو وظيفة) على الخطاطة التالية:

أنماط تحديد الشخصيات	مواصفة واحدة أ	مواصفة مكررة ب	احتمال وحيد ج	احتمال مكرر د	فعل وحيد هـ	فعل مكرر و
ش1	+	0	+	0	0	0
ش2	+	0	+	0	0	0
ش3	0	0	0	+	0	+
ش4	0	+	0	+	+	0

ستكون الشخصية المحددة من خلال د ـ هـ ـ و (رموز تشير إلى التواتر والوظيفة) أكثر أهمية من تلك التي حددت من خلال أ ـ ج (رموز تشير إلى المواصفة والوحدانية والاحتمال). وبهذا يمكننا أن نقيم نظاما تراتبيا داخل رواية ما، وربما استطعنا تحديد المواصفات السيكولوجية المبهمة (شخصيات متذبذبة، واعية، شخصيات مهووسة). على ألا ننسى أن نأخذ في الحسبان مجموع مسار الشخصيات، دون المبالغة في تقدير قيمة المعايير الكيفية[36]. ذلك أن شخصية ما تقوم مرات عديدة بالوظيفة نفسها لن تكون بالضرورة أكثر أهمية من غيرها، لأن مجموعة هامة من الوظائف المتكررة (وصف كاهن وهو يؤدي الصلاة مرات عديدة مثلا) يمكن اعتبارها توضيحا مبالغا فيه لمواصفة وحيدة ودائمة تتعلق بالشخصية (طريقة أسلوبية للتوضيح أو التفخيم)، وهي غالبا ما تكون مواصفة مهنية (إنه كاهن).

وستكون أهم المشاكل هي:

1 ـ تعيين المحاور الدلالية (وداخل هذه المحاور يجب تعيين الصفات الملائمة)؛

2 ـ تصنيف هذه المحاور وهذه الصفات حسب "مردوديتها السردية" (مواصفات أو وظائف)،

3 ـ دراسة كيف تحدد هذه الصفات والمحاور والصفات بعضها بعضا، ويلغي بعضها بعضا، وكيف تتبادلان المواقع وتتغير على امتداد الحكاية.

2. مستويات وصف الشخصية

إذا اعتبرنا الشخصية علامة، أي مورفيما منفصلا مثلا، فإننا سننظر إليها باعتبارها تكميلية أو مركبة. يستدعي هذا التحديد مقولة "مستويات الوصف". وكما هو معروف، فإن هذه المقولة تعد عنصرا أساسيا في اللسانيات، وفي كل فعالية سميائية[37]. ترتبط العلامة، بالإضافة إلى العلاقات التي تنسجها مع وحدات من المستوى نفسه، مع وحدات من مستوى أعلى (وحدات قد تكون أكثر عمقا، أو أكثر تجريدا، أو أكثر اتساعا)، ومع أخرى من مستوى أدنى (الصفات المميزة المكونة للعلامة، كما أشرنا إلى ذلك سابقا).

تعد الشخصية، بالإضافة إلى كونها وحدة مركبة، وحدة مكوِنة، تتحدد أساسا من خلال علاقتها بقاموس يعود إلى شخصية / نمط أكثر عمومية، يمكن تحديدها كعامل، وهو ما يشكل المستوى "العميق" للتحليل. يشكل العامل (الوظيفة في اصطلاح سوريو، الشخصية الجامعة في اصطلاح لوتمان)[38]، قسما من الممثلين، أي مجموعة من الشخصيات المحددة من خلال مجموعة من الوظائف الدائمة، ومن المواصفات الأصلية، كما يتميز بانتشاره في مجموع الحكاية. ويستخدم مصطلح عامل بهدف تعيين وحدة مبنية (وليست معطاة) في النحو السردي، ويجد هذا المصطلح جذوره في أعمال بعض النحويين (تينيير، فيلمور) الذين اهتموا بطرح مشكلة الدلالة داخل الجملة. ففي جملة من نوع:

بيير وبول يعطيان تفاحة لماري.

نكون أمام ثلاثة عوامل: مرسل (بيير وبول) وموضوع (تفاحة) ومرسل إليه (ماري)، في حين يقترح علينا المعطى النصي، أربعة ممثلين (بيير، بول، تفاحة،

ماري). إن التشكل العاملي لمقطع ما هو بنية ثابتة نسبيا، وذلك لأنها مستقلة عن تشخيص الممثلين (تفاحة أو ماري)، وعن العدد الحقيقي للشخصيات الظاهرة أو للممثلين (بيير وبول)، وعن عمليات القلب (ماري حصلت على تفاحة من عند بيير وبول)، وعن التحولات (تفاحة أعطيت لماري من عند بيير وبول)، وعن أي تنسيق أسلوبي أو تنميق[39] (ماري، نعم ماري، هي التي حصلت شخصيا على تفاحة من عند بول وبيير)، كما هي مستقلة عن تشخيص للمثلين (تفاحة أمام بول، بيير وماري).

إن العوامل باعتبارها "وحدات دلالية داخل رحم الحكاية[40]" تتقابل منهجيا مع الممثلين من أجل تحديد: إما التشابه (1 عامل = 1 ممثل = تفاحة)، وإما التأليف (1 ممثل = مجموعة من العوامل). وهكذا نجد دائما البطل / الذات في الحكاية الشعبية التي قام بدراستها بروب، مرسلا إليه ومستفيدا من الفعل الذي أنجزه[41] في الوقت نفسه.

أما النموذج الذي بلوره سوريو فيحتوي على ست وحدات (وظائف في اصطلاحه، على ألا نخلط بينها وبين الوظيفة البروبية).

- الأسد: (القوة الثيمية الموجهة).
- الشمس: (موضوع بحث الأسد).
- الأرض: (المستفيد من الموضوع قيد البحث).
- المريخ: (المعيق).
- الميزان: (الحكم، مانح الخير، أو الموضوع الذي يبحث عنه).

- القمر: (مساعد هذه الشخصية أو تلك من الشخصيات النمطية.)

وسيكون مفيدا جدا أن نقارن بين هذا النموذج وبين نموذج الشخصية النمطية كما وردت عند بروب:

- المعتدي: (الشرير).

- الواهب .

- المساعد .

- الأميرة (موضوع البحث).

- الموكل.

- البطل.

- البطل المزيف.

كما يمكن مقارنته بنموذج گريماص

- ذات / موضوع.

- مرسل / مرسل إليه.

- مساعد / معيق.

ورغم أن بلورة هذه النماذج تمت انطلاقا من ميادين مختلفة (المسرح، الحكاية الشعبية، التركيب)، إلا أنها تتقاطع فيما بينها بشكل ملموس. والاختلافات الموجودة بينها راجعة إلى خصائص كل متن. فإذا كنا لا نعثر على مستفيد أو مرسل أو "مستفيد" عند بروب، فلأن البطل في الحكاية الشعبية هو

المستفيد دائما من الفعل. إن هذا التأليف هو الذي منع بروب من تحديده شخصية نمطية بشكل كامل[42].

وسيسعى التحليل إلى إقامة نموذج عاملي منظم لكل مقطع سردي، ومن خلال هذا التحليل سنحصل على مقترحات من نوع أن القطب العاملي "موضوع" سيحتله الممثلون أ.ب.ج في المقطع س المحدد بموقعه (م) داخل الرواية. وما يحدد في غالب الأحيان أسلوب الكاتب هو هذا القفز من المستوى العاملي إلى مستوى الممثلين (الشخصيات بالمعنى الضيق).

وهكذا، فإن الوصف في رواية "واقعية" يعتبر عاملا جماعيا مشخصا إلى حد ما، أو ينظر إليه باعتباره وسيلة للتضعيفات المتطورة. ومن جهة ثانية، يتحدد العامل بمشاركته في صور عاملية / نمطية وفي كتلة نمطية، سنعمل على الإمساك بتواترها وتوزعها داخل رواية، أو داخل مجموعة من الروايات (المواجهة، التبادل، التجربة، التعاقد) الخ. وستقوم هذه الكتلة بتحديد المسافات الثابتة إلى حد ما، كما ستشكل ثوابت سردية لنسق روائي (المقاطع / النمطية)، وهي ما يحدد تركيبه أيضا[43].

وهكذا، فإن مقطعا للتعاقد يمكن أن يحدد استبداليا باعتباره يقيم علاقات شبه ثابتة ودائمة ما بين مجموعة من العوامل. هناك مرسل يلقي بموضوع إلى المرسل إليه (يتكون من رغبة ومن برنامج وإرادة في الفعل) ويحول المرسل إليه إلى ذات مالكة لرغبة وبرنامج للإنجاز.

ويتوزع هذا المجموع العاملي من الناحية التوزيعية على الشكل التالي:

1 ـ توكيل (المرسل يقترح على المرسل إليه موضوعا، أي رغبة في الفعل)؛

2 ـ قبول المرسل إليه هذا العرض أو رفضه؛

3 ـ في حالة القبول، هناك تحويل للرغبة التي ستجعل من المرسل ذاتا ممكنة ويتبع هذا،

4 ـ (أو لا يتبعه) إنجاز لهذا البرنامج، تتحول الذات على إثره من ذات ممكنة إلى ذات محققة[44].

وعلى هذا الأساس يكون تحديد البنية العاملية لمقطع ما (أو لمجموع النسق الروائي) هو تحديد لانسجامه الاستبدالي (نسقه بالمعنى الضيق، أقسام شخصياته النمطية) وانسجامه التركيبي أيضا (التوزيعي، قوانين الإنجاز المقطعي).

إن عدم الإخلال بهذه البنية يعد عنصرا هاما في مقروئيته. وهذه المقروئية مرتبطة بواقع أن القارئ لا يستطيع وفقها وضع شخصية داخل سلم الشخصيات النمطية بعلاقاتها التقابلية أو التشابهية فحسب، بل يستطيع أيضا توَقع بعض المسارات النمطية. وستدعم هذه المقروئية (هذه التوقعية) دون شك في حالة ما إذا كانت الشخصية، بالإضافة إلى وظيفتها العاملية القارة (شخصية تكون دائما ذاتا فاعلة، أو دائما مرسلا للمعرفة، أو دائما معيقا داخل فقرة أو داخل رواية بأكملها)، مالكة لتخصص في الأفعال المهنية. سيتحدد مزارع ما من خلال سلسلة مبرمجة من الأفعال التقنية الموجهة والمسكوكة نسبيا. إنها

سلسلة غير مرئية يمكن تحيينها بشكل كامل داخل الحكاية: حرث ـ زرع ـ تجميع ـ درس ـ تعليب.

وهذا مصدر مقولة الدور الثيمي المهني (طبيب، مزارع، حداد، قس الخ) والسيكلوجي المهني (الوصولي، المتذبذب، الاجتماعي) أو الأدوار العائلية (الأب، العم، الأخت الكبرى، اليتيم)، التي يمكن وضعها ربما، ما بين مقولة العامل المجردة والعامة، وما بين مقولة الممثل الخاصة والمتفردة[45]. وبهذه الطريقة تتسلل الشخصية داخل المجتمع. ذلك أن الجسم الاجتماعي لا ينظر إلى الأفراد إلا من خلال الوظيفة، ومن خلال البرامج التي يسطرونها ومن خلال أدوارهم المهنية (الشخصية ـ مسؤولية دينية، الإنجليزية Person ، والبروتونية Person) التي تقوم بتصنيفهم داخل نظام تراتبي، أي داخل سلمية، كما تحدد أيضا نمط علاقاتهم مع الغير ومع الواقع.

وإذا كان التجلي الدلالي السطحي لهذه الصورة، أي لهذه الأدوار باعتبارها تشكلات قارة من الناحية البنيوية، قابلا للتغير، فإنها قابلة لأن تكون أيضا بؤرة لاستثمار سيكلوجي (فردي) هام[46].

إننا ندرك جيدا أهمية مقولة "الرواية العائلية" عند فرويد؛ كما أن مقولة "الاستيهام" تعد، من جهتها، مقولة أساسية في التحليل النفسي، ويمكن تحديدها بما يشبه سيناريو سردي كامل الانسجام.

تأسيسا على هذا، فإن مقولات العامل والدور والصورة هي مقولات تعود إلى شخصيات متعددة ونمطية، وذلك في حدود أنها قابلة للاندماج داخل نظرية الذات (محللو النفس)، أو داخل نظرية للعلامة والنص (السميائيات

باتجاهاتها). إلا أن المشكل الأساسي يكمن في معرفة ما إذا كانت "الصور" التامة الانسجام الدلالي هي:

1 ـ بناءات مرتبطة بمشروع جمالي وروائي للكاتب؛

2 ـ بناءات يفرضها المحيط الاجتماعي للعصر (التعاقد، الهبة، المعاهدة، كلها صور قانونية أو اقتصادية مثبتة أو موصوفة من طرف القانون)؛

3 ـ مفروضة بمعطى سيكولوجي لاواع للكاتب؛

وللاختصار يمكن القول إن الشخصية تتحدد من خلال:

1 ـ نمط علاقاتها مع الوظيفة ـ الوظائف (المحتملة أو المحينة التي تقوم بها)؛

2 ـ خصوصية اندماجها في أقسام الشخصيات النمطية أو العامل (تشابه، تضعيف، تأليف)،

3 ـ وباعتبارها عاملا، فإنها تحدد نمط علاقاتها مع العوامل الأخرى داخل مقطع نمطي، ومع صور محددة بدقة (تتحدد الذات مثلا بعلاقتها مع موضوع داخل مقطع البحث، والمرسل بعلاقته مع المرسل إليه داخل مقطع التعاقد، المسقط أو المحقق)؛

4 ـ بعلاقتها مع سلسلة من الصيغ (الرغبة، المعرفة، القدرة الخ) المكتسبة والفطرية، أو غير المكتسبة وبنظام الحصول عليها[47]؛

5 ـ بتوزيعها داخل الحكاية بأكملها[48]؛

6 ـ بشبكة المواصفات والأدوار "الثيمية" التي تعد سندا لها (السمة الدلالية غني أو فقير، متخصص أو لا، دائمة متحولة).

تحتضن الشخصية باعتبارها عنصرا دائم الحضور، وباعتبارها سندا دائما لصفات مميزة، ولتحولات سردية، العوامل الضرورية لانسجام ومقروئية كل نص، والعوامل الضرورية لأهميته الأسلوبية في الوقت نفسه[49].

3. دال الشخصية

يتم تقديم الشخصية، ووضعها على خشبة النص اعتمادا على دال منفصل، أي على مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها "سمة" الشخصية. وتتحدد الخصائص العامة لهذه السمة في جزء هام منها، بالاختيارات الجمالية للكاتب، فقد يقتصر المونولوج الغنائي، أو السيرة الذاتية على جذر منسجم ومحدود من الناحية النحوية (je, me, moi مثلا).

أما في حكاية مروية بضمير الغائب، فإن السمة ستركز على اسم العلم بعلاماته الطبوغرافية المميزة وحرف البداية، ويتميز بتواتره (إشارات متواترة إلى حد ما)، كم يتميز بسكونيته وغناه (سمة إلى حد ما واسعة) وبدرجة تعليله (في قضية العلاقة بين دال ومدلول السمة انظر ما سيلي 4). ويعد التواتر وسكونية اسم العلم أو بدائله (سورال لا يمكن أن يصبح روزال أو بورال بعد أسطر قليلة)، عنصرين هامين في انسجام ومقروئية النص. إنه يشكل ضمانة على

الديمومة والحفاظ على الخبر مهما تنوعت القراءات، في الوقت نفسه. فلا يمكن نص تتغير فيه إشارات الشخصيات مع كل جملة (أكلت الفرس، يقفز، أنت لطيف الخ)، أن يكون "منقرئا".

إلا أن هذه الملاحظة لا تصدق إلا على النصوص "التامة" والموجهة للاستهلاك. فتلمس البدايات والوسخ أو المخطوطات التهييئية للكتاب، تبين أن هؤلاء كانوا يترددون كثيرا في اختيار اسم العلم (زولا تردد كثيرا، وهو يهيئ روايته "سعادة السيدات"، بين اختيار لويز أو دنيز اسما للبطلة). ويقوم النص العصري (بيكيت، روب غرييه) بنقل هذا الاهتزاز إلى النص التام: تحمل الشخصية الواحدة أكثر من اسم، شخصيات مختلفة تحمل الاسم نفسه، تغير في الديمومة، الشخصية نفسها هي تباعا امرأة ورجل، شقراء وسمراء، وتواتر التحول (شخصيات مختلفة تقوم بالفعل نفسه أو تتلقى الأوصاف نفسها)[50].

قد تكون سمة ما قد غنية، وقد تكون منسجمة. ف je - moi هما سمتان منسجمتان نحويا، ولكنهما فقيرتين. أما "هو"،"جوليان سورال"، "بطلنا"، "الرجل الشاب"، فهي سمات منسجمة لسانيا، ولكنها متنافرة نحويا ومعجميا.

وتملك الشخصية في الرسوم المتحركة أو في الرواية المصورة أو في فيلم أو في أوبيرا سمة متنافرة لسانيا (دون جوان، هو، السيد الخ)، وسميولوجيا (يتم إبرازها من خلال النص، كما يتم ذلك عبر الألوان، أو اللازمة الموسيقية أو الطباعية، أو الحركية الخ).

تحتوي السمة إذن على جذر للمعادلات يقوم بتهييء حقل واسع يمتد من العناصر الأكثر اقتصادية (الإشارات: هو، هذا، هم، مجرد حرف K عند كافكا،

الكونت p، مدام N في بعض نصوص القرن الثامن عشر)، إلى الأكثر غنى (البورترية، الوصف) مرورا باسم العلم (الاسم، اللقب الكنية) وكل التنويعات التوضيحية (الرجل ذو الوشاح الأخضر)، والعنونة الرسمية، التوضيح أو الرسم البياني، شجرة النسب التي يلحقها زوالا ببعض رواياته).

تُضمن هذه البدائل المختلفة السمة نفسها تعهدات نصية (أو أيقونية) وأحجام وتركيبات صوتية متفاوتة. في ضوء هذا، يمكن أن نعرف الشخصية بأنها نسق من المعادلات المبرمجة الغاية منها هي ضمان مقروئية النص[51]. انطلاقا من هذا، يمكن أن نتوقع من روائي "واقعي" (مقروء) القيام بمجهود كبير من أجل تخصيص وتنويع السمات الدالة لشخصياته المختلفة، متحاشيا مثلا أسماء العلم التي تتشابه من الناحية الصوتية.

أما إذا تعلق الأمر بأفراد عائلة واحدة، فسيكون هناك تنويع دقيق في الأسماء (سيكون اللقب هو الجذر الذي يضمن الديمومة الدلالية، في حين لا يقدم الاسم والكنية سوى نوع من الليونة والتنوع)، كما يتم تجنب الغَرْف من مادة صوتية ضئيلة. ومع ذلك، فإن القرن الثامن عشر كان يتميز بانتقاء مجموعة من الشخصيات موسومة وناتجة عن تأليف لعدد ضئيل من المورفيمات الثابتة: /Fré / pré / val / mont / euil / auge / mer / AC Fran / cour

وما هو جدير بالدراسة هو عملية التوزيع الخاصة بالسمة نفسها. فما يحكم السمة على مستوى الجملة هو القواعد النحوية: التطابق والتعدي، والتوزيع. فلا يستطيع أي نص الإخلال بها، تحت طائلة المساس بمقروئيته

المباشرة. وفي هذا المستوى هناك "نحوية" يجب احترامها، وهي نحوية خاصة بالمرجعية الداخلية، وتطابق البدائل، والمرور من فقرة إلى فقرة أخرى، داخل نسق من الإشارات (مثلا الانتقال من "أنا" إلى "هو"، لحظة الانتقال من الأسلوب المباشر إلى الأسلوب غير المباشر أو شبه المباشر الخ). أما على مستوى الحكاية في كليتها، فإن الشخصية بناء يقوم النص بتشييده، أكثر مما هو معيار مفروض من خارج النص.

وعموما يقوم النص الكلاسيكي (المنقرئ)، الذي يمقت الفراغ الدلالي (والحال أن اسم العلم هو بالتحديد حد محروم من أي معنى ـ إنه "بياض دلالي" في اصطلاح غيوم)، بتنظيم نفسه على أساس إلغاء هذا الحد، وذلك عبر التعريفات، الوصف ـ البورتورية، والبدائل المختلفة(52). وسنشهد بعد ذلك غالبا، بعد هذا الإلغاء، عودة إلى اختصار السمة، وذلك بمقدار تطور النص (وصف ـ بورتريه ـ اسم علم ـ اسم وبدائل).

وبإمكان قاعدة الملأ والاختصار المتتابعين أن تتغير على مستوى كل فقرة بناء على ضرورة، ضرورة أسلوبية أو دلالية، تجنب الإبهام (الاستناد إلى الاسم يسمح بتجنب الغموض المرتبط بسيل من" أنا" و"أنت" و"هو" في الحوار مثلا)، أو التكرار (يسمح الاعتماد على الصفات الوصفية أو التلميح بتجنب الإحالة على اسم علم).

وقد يكون مفيدا، من جهة أخرى، دراسة توزع سمة الشخصية وفق "زاوية الرؤية"، أو الصيغ التي يسلطها السارد على الشخصية. فإذا كانت هناك مقامات تكون فيها: "باريس ليست معادلا لعاصمة فرنسا، ولا يمكن استبدالها به"، ولا

تكون فيها "بنت مينوس وباسيفي" معادلتين لفودر، فإنه سيكون من المفيد أن نحدد الأماكن التي يسمى فيها ستاندال بطله: جوليان، والأماكن التي يسميه فيها جوليان سورال، وتلك التي يسميه فيها الرجل الشاب، بطلنا، صديقنا، وأين ومن يحدثه بضمير المخاطب المفرد "أنت"، أو الجمع "أنتم"، وأين ومن يتحدث عنه بـ السيد سورال، أو "ولدي" الخ[53].

يجب ألا ننسى بأن احتفاظنا بالتمييز بين دال / مدلول، لم يتم إلا من أجل مصلحة التحليل، كما أن عملية توزيع الدال يمكن أن تصبح ثيمة، أن تصبح موضوعا للسرد، أو ذاتا في الحكاية: بحث عن اسم العلم (من أنا؟)، بحث عن الأصول، بحث عن الأب أو الأم (أوديب في الرواية / المسلسل للقرن 19) استعادة العنوان (Lucien de Rubempré و Chardon عند بلزاك)، تسمية الذي لا يمكن تسميته في النصوص الفانتستيكية (لم يستطع بطل le horla لموباسان تسمية الكائن غير المرئي والغريب الذي يسكنه[54] إلا بشكل متأخر)، كشف الأسماء المستعارة في الروايات البوليسية أو روايات المغامرة الخ.

لا تقوم هذه الثيمية في كليتها (كشف القناع، التسمية، استعادة الاسم، فقد الاعتبار، الخ) إلا باستعراض أنساق المعادلات النحوية، معتمدة في ذلك على عملية حضورها أو غيابها، تأخرها أو وضعها السابق أو اللاحق داخل سلسلة توزيعها.

- 4 -

يتميز الدليل اللساني باعتباطيته، إلا أن درجة الاعتباطية (أو على العكس درجة التعليل) قد تكون متفاوتة. وسيكون من المفيد في هذه الحالة أن نحكم على هذه القدرة التي يملكها كاتب ما لتعليل سمة شخصيته ونقيس حجمها. ولا أحد يجهل الهم الهوسي الذي يحمله جل الروائيين في عملية اختيار أسماء أو ألقاب لشخصياتهم: أحلام بروست حول لقب Guermantes أو لقب المناطق الإيطالية أو البريطانية. ولقد جرب زولا قبل أن يتوقف عند "روغان" أو "ماكار" مجموعة كبيرة من أسماء العلم مختبرا تباعا، الترخيم والإيقاع والمجموعات المقطعية أو مجموعات الحركات أو الصوامت[55].

وسيكون على التحليل إذن، إبراز الحركية السميائية للشخصية التي تمتد من الأصوات المحاكية إلى المجاز مرورا بالرمز والنمط والتشخيص. وبطبيعة الحال، فإن هذا التعليل يُبنى حسب "قيمة" الشخصية، أي حسب مجموع الأخبار التي تعد هذه الشخصية سندا لها على امتداد الحكاية. إنها أخبار تبنى بشكل تتابعي واختلافي أثناء القراءة، كما تبني بشكل استعادي في الوقت نفسه.

يستفيد التعليل من الطرق التالية:

1 - طرق بصرية: وهي طرق مرتبطة بالقدرات الطباعية للغة. فالحرف O قد يمنح لشخصية مدورة وضخمة، أما الحرف I فيمنح إلى شخصية نحيفة الخ[56].

وبالدرجة نفسها هناك الكمية المقطعية، ونظام ظهور السمة من نوع "السيد الرئيس المدير العام وأنا"، وكذلك نظام دخول الشخصيات إلى الخشبة في أول سطر من "السيدة بوفاري"، وهو أمر يمكن أن يشير إلى اختلاف تراتبي. فسمة اجتماعية مؤستتة أو تشابه طباعي (Hubert-Hubértine في حلم زولا) يمكن أن يحيلا على تشابه وظيفي من الناحية السردية. وقد يؤدي تصغير الاسم إلى تقليص من حجم الوظيفة. أما التغير المطرد فقد يشير إلى أهمية متصاعدة كما هو الشأن في الثلاثي العائلي المنجمي في جرمنال (Mouque,Mouquet, la Mouquette)حيث إن السلم Muk - La Muket Muke يعيد إنتاج الأهمية النسبية للشخصيات[57].

2 ـ سمعية: إنها الأصوات المحاكية بحصر المعنى.

3 ـ تمفصلية: (عضلية) فالجذر TK على سبيل المثال الذي قام بدراسته غيرو (Peirre Gurand) يتم الحصول عليه من خلال حركة تمفصلية خاصة للأعضاء النطقية، ويشكل حقلا مورفو ـ دلاليا منسجما ومرتبطا بفكرة "الضربة"[58].

4 ـ صرفية: تتم هذه الطرق من خلال بناء أسماء العلم وفق أساليب اشتقاقية اعتيادية، بحيث إن القارئ يتعرف على العناصر السهلة الترجمة أو القابلة للتعيين. ويمكن الحديث هنا عن شفافية مورفولوجية أو اشتقاقية[59] (من منا لا يقرأ Boeuf في Bov-ary في Bouv-ard ولا يقرأ Gobe-sec في Gobseckالخ). وفي هذا السياق أيضا استطاع هذا الأسلوب أن يولد نوعا أدبيا، إنه الحكاية الإتنولوجية التي تروي، انطلاقا من اسم علم شبه "معتم" غير مقروء، قصة يراد بها تبرير قراءة هذا الاسم (ينتهي هذا النوع من الحكايات دائما بالصيغة التالية: "منذ ذلك الوقت سمي هذا المكان "س" أو "ي").

والواقع أن القارئ يجنح دائما إلى عزل الجذر واللواحق والسوابق داخل اسم العلم، ويقوم بدراسة المورفيمات بطريقة استرجاعية، وذلك حسب مدلول الشخصية، أو، على العكس من ذلك، قد تصبح لديه هذه المورفيمات وسائل يستخدمها كمراجع استباقية، أو كأفق انتظار يقوم من خلاله بتوقع الشخصية. يتعلق الأمر بلاحقة ذات نكهة شعبية مثل: ard أو ouille (انظر ,Bafouillet Fenouillard في الرسوم المتحركة الشهيرة لكريستوف)، إنها مرتبطة بإيحاء قدحي من خلال ربطها بسلسلة متجانسة مثل ,nouille,Bafouille: Fripouille,Vantard,trouillard,capitulard أداة التعريف (La Berma)، حروف من الاسم (M de N) ، والعنوان (فخامة أوجين روغان)، التضعيف التعبيري (TINTIN-NANA) بعض الأسماء المثمنة ثقافيا Heléne Annel ، وتفاهة الحالة العائلية (Mme Bovary - Mme Gervaise). تشتغل هذه العناصر مجتمعة باعتبارها إشارات تحيل على هذا المضمون الأخلاقي أو ذاك، وعلى هذا المضمون الجمالي أو الطبائعي أو الأيديولوجي المسكوك (النبالة، الوضاعة، الدناءة الخ)[60].

ويتم هذا التعليل بطبيعة الحال على أساس اختلافه مع سمة شخصيات النص الأخرى. ففي خطيئة القس موري لزولا، تسمى الفتاة البكر الصافية Albine (في وسخ الكاتب Blanche). إنها تتقابل مع القس المرتدي لعباءة سوداء، إنه سيرج الذي استعبده الدين، ويسمى القس المتعصب الحارس للقانون والرسالة Archangias .

لقد رأينا سابقا كيف أن تسمية ما هو غير قابل للتسمية، أي اختراع اسم لكائن فانطاستيكي غير مرئي (horla) قد أدى إلى منح هذا الكائن الهجين (شفاف ومعتم في الوقت نفسه، يوجد خارج السارد أحيانا، وأحيانا أخرى داخله، أحيانا يكون غائبا، وأحيانا يكون حاضرا) اسما معللا = hors+là) (horla. إن الحالات التي تستقطب الدراسة هي تلك التي تقوم فيها الشخصية، داخل النص، بخلق اسم أو اسم مستعار لها. ففي la curée لزولا نجد أنفسنا أمام رجل المال والمضاربات Aristide وقد اختار لنفسه اسما حربيا (حيث نتعرف على: "sac" (d'or) اللاحقة : ard) - "Saccard" ب كافين cc أليس كذلك! إننا نشم رائحة المال في هذا الاسم، يخيل إلينا أننا نقوم بعد قطع نقدية من فئة 100 سو، إنه اسم قد يؤدي إلى السجن أو إلى ربح الملايين[61] .

تشتغل أسماء "شفافة" من هذا النوع، باعتبارها تكثيفا لبرامج سردية، تسبق وتصور بشكل قبلي قدر الشخصيات التي تحملها (Nomen, Nomen) .

ويتعلق الأمر هنا بعنصر هام في مقروئية الحكاية، ولكنه لا يقصي في الوقت نفسه، استراتيجية الخيبة. ففي "صديقان" لموباسان، يسمى أحد البطلين، وهو صياد قُدم لنا باعتباره تجسيدا للصداقة، sauvage : (متوحش)، يمكن لشخصية تسمى Albine، أن تخبئ داخلها روحا سوداوية[62] .

- 5 -

يقوم كل دليل لساني على محددات انتقائية، أي على مجموعة من القواعد التي تحد من إمكانيات ارتباطه بدوال أخرى، وقد تتخذ هذه القواعد أشكالا متنوعة:

- لسانية (مرتبطة باختيار السند اللساني: مثلا: خطية ظهور الدوال)[63]؛

- منطقية (تتميز كل حكاية بتوقعية قوية إلى حد ما، ومقبولة إلى حد ما، كما تتميز ببعض "المسافات" الضرورية التي يفرضها مضمون نقطة الانطلاق)،

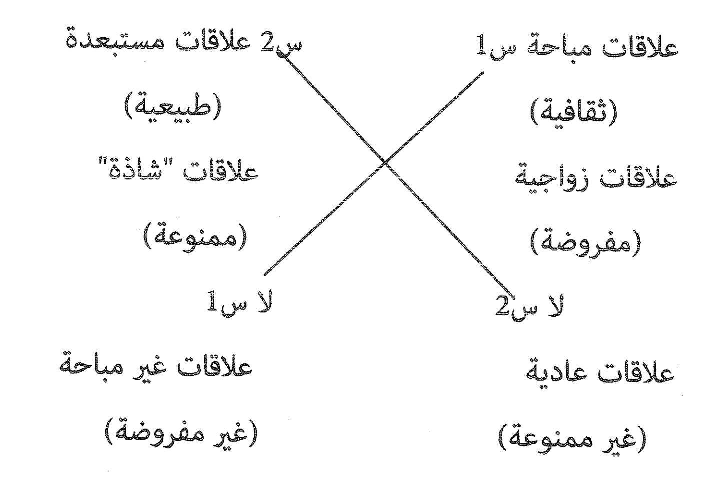
- جمالية (مرتبطة باختيار النو)،

- إيديولوجية: تسريب بعض الأسنن الثقافية: كالمحتمل والمقبول، وهي أسنن تقوم بعملية حد من "القدرة النظرية" للنموذج من أجل فرض مجموعة من القيود القبلية على السارد[64].

إن الأخذ بعين الاعتبار لعبة وعملية ظهور القواعد الجمالية والإيديولوجية في نص سردي ما يسمح بالإحاطة بمشكلة البطل. وليس هناك من مفاهيم تتميز بالغموض وعدم الدقة في التحديد مثلما هو الحال مع مفهومي البطل والشخصية، فهما يستعملان بدون اكتراث للدلالة على بعضهما البعض. من هو بطل الحكاية؟ هل يمكننا الحديث عن البطل في حالة ملفوظ غير أدبي؟ ما هي المعايير التي نعتمدها في التمييز بين البطل و"الخائن" أو "البطل المزيف" (بروب)، أو التمييز بين الشخصيات "الشريرة"، فكيف نميز بين السعادة والتعاسة، كيف نميز بين الفشل والانتصار، ونميز الأساسي عن الثانوي، كيف نميز

بين الهبة الإيجابية والهبة السلبية؟ إن سميولوجيا بمفهومها الضيق (سميولوجيا وظيفية ومحايثة لموضوعها) أو منطق للشخصيات (بمفهوم ألكسندريسكو)، قد لا يهتمان بهذا المشكل، وتحيلانه على:

1 ـ سوسيولوجيا أو علم القيم (مشكلة استثمار القيم الإيديولوجية داخل ملفوظ ما هي مشكلة تتعلق إذن بتلقي النص وبتحديد هوية القارئ وإسقاطاته. إن الأمر يتعلق بمتغيرات تاريخية وثقافية)[65]. ففي خطاطة من النوع التالي (استعرنا هذه الخطاطة من گريماس).



سنحصل على:

س1 = حب زواجي

س2 = ارتكاب المحارم، الشذوذ

س2 = زنى الرجل

س1 = زنى المرأة[66]

إن القطبين س1 و س2 مثمنين (في مجتمعنا)، ولهذا فهما يصنفان ضمن مجال البطل، في حين يكون القطبان الآخران (س2 و س1) من نصيب البطل المضاد، ويوضعان باعتبارهما فضاء للخرق (خرق الطبيعة). وقد تقوم مدرسة أخرى، أو حقبة أخرى بقلب هذه الخطاطة (بطل شاذ لا اجتماعي، امرأة زانية... في مقابل ما تقدمه تفاهات الامتثالية البرجوازية الخ).

1 ـ أسلوبية (تحيلنا هذه الفعالية على أساليب "سطحية" تستبعد البنية العاملية العميقة للملفوظ). وبالفعل، فإن الأمر يتعلق بمغالاة، وتحديد مسبق للملفوظ عبر عوامل خاصة تركز على هذه الشخصية أو تلك اعتمادا على أساليب مختلفة، فلنأخذ الجملة التالية:

"إنه بيير، نعم بيير نفسه، الذي شاهد بول أمس عندما كان مارا".

قد تكون هذه الأساليب الواضحة تكتيكية (موقع مسبق للمفعول به)، كما قد تكون من طبيعة كمية (تكرار اسم العلم)، وقد تكون طباعية (التركيز على اسم العلم) وقد تكون مورفولوجية (أي.... أنه هو)، كما قد تكون نطقية (نبرة التأكيد، العلو، الشدة)، إنها طرق أسلوبية بالدرجة الأولى ومرتبطة بنوعية الرؤية المستعملة[67].

قد تكون هذه "الرؤية" وهذه التراتبية في نسق الشخصيات ضمنية، عائمة، وغير مسننة في النص في الوقت ذاته (إن أهلية القارئ وحدها تسمح له بولوج مجموع الافتراضات الأخلاقية والفلسفية والسياسية التي تحكم هذه الشخصيات)، ولكنها قد تكون أيضا مسننة استنادا إلى وجود مجموعة من الطرق الأسلوبية، يقوم النص بإبرازها (عندما ينجز النص، أي يؤجل، يفترض فيه أن يكشف عن نمط استهلاكه).

إننا نعود هنا مباشرة إلى مشكل مقروئية النص وغموضه. تتحدد مقروئية النص بتطابق ما بين البطل وفضاء أخلاقي مثمن يتعرف عليه القارئ ويقبله (بالنسبة لمجتمع ما وفي حقبة معينة).

وعلى هذا الأساس، هناك تفاوت في قراءة نصوص قديمة، ويساهم في تعميق هذا التفاوت (في الفترة المعاصرة) توسع وتنافر الجمهور، أي تعددية الثقافة المرجعية. فقد يكون بونتغرويال أو هوراس بطلين في حقبة ما عند بعض القراء، ويكون بانورج وكورياس بطلين عند قراء آخرين[68].

ومن ضمن الأساليب الخلافية المستعملة بهدف تحديد البطل، وهي أساليب يمكن الإمساك بها واستيعابها داخل التحليل المحايث للملفوظ، ونميز بين:

1. مواصفة خلافية

تكون الشخصية من خلالها سندا لمجموعة من المواصفات التي لا تملكها الشخصيات الأخرى، أو تملكها بدرجة أقل[69].

ـ مشخص وتصويري	ـ لا مشخص ولا تصويري
ـ يحصل على علامة بعد مغامرة (جرح مثلا)	ـ لا يحصل على علامة
ـ نسب أو سوابق معبر عنها[70]	ـ لا وجود لنسب، وسوابق معبر عنها
ـ ملقب - مكنى - مسمى	ـ مجهول
ـ موصوف جسديا	ـ غير موصوف جسديا
ـ له أوصاف كثيرة ومحفز سيكلوجيا	ـ غير محفز سيكلوجيا
ـ مشارك وسارد للقصة	ـ مشارك بسيط في القصة[71].
ـ له علاقة غرامية مع شخصية نسائية هامة (البطلة)	ـ ليست له أية علاقة غرامية محددة
ـ لازمة	ـ بدون لازمة[72]
ـ مهذار	ـ أبكم
ـ جميل	ـ قبيح
ـ غني	ـ فقير
ـ قوي	ـ ضعيف
ـ شاب	ـ شيخ
ـ نبيل	ـ وضيع[73]

2. توزيع خلافي

يتعلق الأمر هنا بطريقة في التشديد على الجانب الكمي والتكتيكي ويعتمد أساسا على:

ـ ظهور في اللحظات الحاسمة للحكاية (بداية / نهاية) المقاطع الحكائية تجارب أساسية، تعاقد بدئي	ـ ظهور في لحظات غير هامة (انتقال ـ وصف) أو في أماكن غير موسومة
ـ ظهور مستمر	ـ ظهور وحيد أو على قدرات.

3. استقلالية خلافية

هناك شخصيات لا تدخل إلى الخشبة النصية إلا مرفوقة بشخصية أو شخصيات أخرى، أي في مجموعات ثابتة: شخصية تستدعي أخرى (ش1 ـ ش3، وش2 ـ ش1). في حين لا يظهر البطل إلا منفردا أو مع أية شخصية أخرى[74]. وتتم الإشارة إلى هذه الاستقلالية، وإلى هذه القدرة الترابطية من خلال كون البطل يمتاز في الوقت نفسه، بالحوار الداخلي وبالحوار، في حين لا تمتاز الشخصية الثانوية إلا بالحوار (كما هو الشأن في المسرح الكلاسيكي). كما يمتاز البطل بقدرته على التنقل في الفضاء، أي بحركة مكانية غير مرتبطة بمكان محدد سلفا.

وقد يكون ظهور الشخصية محكوما أيضا بإشارة مكانية، أو موقع محدد، متوقع ومفترض منطقيا بظهور جزء سردي داخل متوالية وظيفية موجهة ومنتظمة. وقد لاحظ ذلك بروب: "لا يملك الراوي في بعض الحالات حرية اختيار بعض الشخصيات حسب مواصفاتها، لهذا يكون في حاجة إلى الاعتماد على وظيفة" (مورفولوجية الحكاية العجيبة ص 139).

وهكذا، فإن شخصية القس تظهر في نهاية متوالية سردية:

مشروع زواج ←سلوك يقود إلى إغراء امرأة ← تحقق الزواج في (الكنيسة).

ويتم استعادة هذه السلسلة من الدور المحتمل (تعميد زواج)، الذي يجب أن يلعبه القس في لحظة معينة. وهذا مصدر التقابل الأتي:

غير مفترض (متحكم) ← مفترض (محكوم)، والتقابل الخاص داخل المقولة المفترضة:

مفترض (بوظيفة) ← مفترض (بظهور شخصية أخرى).

4. وظيفية خلافية

يتم في هذه الحالة تحديد الشخصية، بشكل ما، انطلاقا من متن محدد بشكل لاحق، ومن الضروري وجود مرجعية لمجموع السرد وللمجموع المنظم للمحمولات الوظيفية التي كانت سندا لها والمثمنة من طرف ثقافة العصر.

يستند هذا الطابع الخلافي غالبا (في الأدب الشعبي وفي الأدب الغربي الكلاسيكي) إلى التقابلات التالية (الحد الأول يكون موسوما).

ـ شخصية/واسطة (تحل المتناقضات)	ـ شخصية لا تعلب دور الوسيط؛
ـ تتشكل من خلال فعل	ـ تتشكل من خلال قول (شخصية مشار إليها فقط)، أو من خلال كينونة (شخصية موصوفة فقط)
ـ في علاقة مع معيق وتنتصر على المعيق	ـ تنهزم أمام المعيق[75]،
ـ ذات واقعية وممجدة	ـ لا تشكل ذاتا (أو تكون ذاتا محتملة غير محينة)،
ـ تتلقى أخبارا (معرفة)[76]	ـ لا تتلقى أخبارا
ـ تتلقى مساعدة (قدرة)	ـ لا تتلقى مساعدة
ـ تشارك في تعاقد بدئي (رغبة تضعها في علاقة مع موضوع وهذا التعاقد يجد حلا له في النهاية)	ـ لا تشارك في تعاقد بدئي ـ لا تملك رغبة في الفعل[77]
ـ إلغاء النقص البدئي	ـ لا تلغى النقص البدئي

وعلى أساس هذه المعايير الوظيفية، حُدد بطل بروب "بدائرة فعله". ومع ذلك ظل الغموض يلف تسمياته. فما يقوم بروب بتحديده هو وحدة ثقافية وأسلوبية (عوض وحدة دلالية-عامل ذات داخل سنن محدد). فليس هناك تمييز بين الوظيفة والوحدة الأسلوبية، كما يتضح في الفقرة التالية (مورفولوجيا الحكاية الشعبية ص 49). "إذا اختطفت فتاة أو طفل صغير أو طوردا، وقامت الحكاية بتتبع خطواتها دون الاهتمام بالآخرين، فإن بطل الحكاية هو الفتاة أو الطفل المخطوف أو المطارد. فلا وجود في هذه الحكايات لباحث ما. إن الشخصية الرئيسية يمكن أن تسمى "بطلا / ضحية". وسيتم تدقيق الفرق بين البطل الضحية والبطل الباحث: "إن بطل القصة العجيبة هو إما شخصية تكون تحت سيطرة المعتدي لحظة نسج الحبكة (أو التي تشعر بالنقص)، وإما شخصية تقبل بالرد على الشر، أو تهب لنجدة شخصية أخرى". فما يتم تحديده هنا هو العامل / الذات (و/أو المستفيد) أكثر منه تحديدا للبطل[78]. ورغم أن المطابقة بين العامل الذات والمستفيد، حاضرة باستمرار، فإنها ليست ضرورية بالمطلق.

إن البطل ليس مرتبطا بمقولة العامل بقدر ما هو مرتبط بمقولة أخرى (معيق، مستفيد، مرسل الخ). فإذا عدنا إلى روايات الفشل في القرن التاسع عشر مثلا، نجد أن شخصية ما قد لا تستطيع أبدا أن تتشكل كذات واقعية، ولكنها رغم ذلك تعد بطلا.

5. تحديد عرفي مسبق:

يحدد النوع في هذه الحالة البطل بشكل قبلي، فالنوع يشتغل بصفته سننا مشتركا بين الباث والمتلقي، إنه يقوم بتقليص وتحديد أفق انتظار هذا الأخير من خلال فرضه خطوطا ضعيفة المقاومة (توقعية مطلقة) ففي الكوميديا ديلارتي* (La comondia de ll'arte) وفي الأوبرا والمسلسل والوسترين، تشتغل الأقنعة والملابس والأسلوب الكلامي وطرق الدخول إلى الخشبة، عند شخص يملك "نحو" النوع، باعتبارها مجموعة من الإشارات التي تقوم بتعيين البطل دفعة واحدة.

6. التحديد من خلال التعليق الصريح:

وقد يتم تحديد البطل من خلال تعليق صريح، وعلى التحليل أن يتعرف على الأماكن التي يقوم فيها النص بطرح منظوره الخاص، ويسمي البطل "بطلا " و"الخائن" "خائنا"، وأن يقوِّم هذا الفعل أو ذاك كفعل خير أو كفعل شر. وباختصار، فإن النص يكون مرفوقا بجهاز تقويمي ذي وظيفة لغة واصفة (النص يتحدث عن نفسه، عن بنيانه وعن نمط استهلاكه). يتجلى إخبار النص عن نفسه، في شرح تقويمي تصويغي، أو في شكل إجرائيات تقويمية من نوع أظن أن ب...، أعرف أن ب... أقول بأن ب... خطأ / صحيح، طيب/ شرير، خير/ شر، مخطئ / مطابق، طبيعي / غير طبيعي، سعيد / تعيس، محتمل / ممكن، يقيني / مقصى / ضروري / مباح.

يجنح هذا الحشو إلى مرافقة كل ما يشكل موضوعا لأسنن الأمر أو المنع المؤسستة والتحكم فيها (برامج قوانين، سنن، طقوس، سمات، طرق، استعمال، نحو الخ).

وسيكون هذا الحشو هو البؤرة المفضلة لتجلي الأهلية الثقافية (التي يقوم سارد أو شخصية ما بتجسيدها) وتتجمع حول ثلاثة مراكز:

أ ـ اللغة: يكون خطاب شخصيات عن شخصيات أخرى تعليقا على معرفة القول لديها (كلام دقيق أو ملغم، مبهم أو مباشر، متردد أو قوي، صحيح أو غير صحيح نحويا الخ).

ب ـ التقنية: ما يعود إلى النشاط التقني للشخصيات (عمل، ترميم، نشاط مهني أو ثقافي، لقاء ذات بموضوعها، هل كان بواسطة أدوات أم كان يدويا، ينتج عنه تعليق حول معرفة فعلها، نشاط ماهر أو غير ماهر، مطابق أو غير مطابق، لبق غير لبق، سعيد أو تعيس، نتائجه متقنة أو مرتجلة).

جـ ـ العلاقة الاجتماعية اليومية: تكون هذه العلاقة دائما طقوسية بهذا الشكل أو ذاك. وهكذا ينتج عن العلاقة بين الذوات بواسطة معايير - فن الاستقبال، أسلوب الظهور، آداب الأكل، القواعد الخاصة بالإبلاغ الحيزي، طقوس المرور والسمات، تعاقد يفترض إلماما بقيمة الأشياء المتبادلة، جزاء، تعليق حول معرفة عيش هذه الشخصيات (مواقف مقبولة، غير مقبولة، فظة، رقيقة محترمة أو غير محترمة، مطابقة أو غير مطابقة).

ويمكن لكل أساليب التوكيد التي قمنا بتحديدها أن تتقاطع أو تدخل في اطراد مع بعضها البعض (بطل مسلسل ما سيكون: شاب + ظهور متواتر +

متحكم + يلغي النقص البدئي الخ) وفق بعض الشبكات المواصفاتية المفضلة، أو الخاصة بهذه الثقافة أو تلك. كما يمكنها أن تصبح عنصرا في لعبة خيبة التعاقب أو التناقض بين الكينونة والمظهر الخاصة بالأبطال. فعلى البطل في الحكاية الشعبية أن يعرف بنفسه ليكشف القناع عن المبتز (البطل المزيف) الذي حل محله. ونهاية الحكاية هي البؤرة الاستراتيجية لتطابق كينونة الشخصيات مع مظهرها.

بإمكان أساليب أخرى ثانوية ومختلفة أن تقوم بتوزيع شبكة محكمة جدا: فشخصية ما يمكنها أن تكون بطلا دائما، أو تكون كذلك على فترات، كما يمكنها أن تجمع بين مجموعة كبيرة من التحديدات العاملية، (قد يكون البطل مثلا: ذات + مستفيد) ولا تقوم إلا بدور عاملي واحد، كما يمكن أن تقوم بأدوار مختلفة ولكن بشكل تناوبي (تكون أحيانا ذات وأحيانا موضوع).

هناك بعض الأساليب وبعض الأنواع التي تقوم، من خلال تنويع دائم لبؤر النص، بتغيير بطلها باستمرار، وتُبقي في الوقت نفسه على الخطاطة العاملية نفسها: من هذه الأنواع، رواية الرسائل (Richardson)، المذكرات (Gide)، الرواية متعددة الأصوات (Dos Passos).

خاتمة

تعد دراسة البطل جزءا من حقل يمكن تسميته "بلاغة الشخصية" (سوسيو ـ أسلوبية) وهو حقل محكوم بشكل كبير بالإكراهات الإيديولوجية والمصافي الثقافية[79]. هل يعد "البطل" ضروريا لانسجام الحكاية؟ لقد كتب توماشافسكي سنة 1925 (وقد خلط بين مقولة البطل ومقولة الشخصية): "لا تحتاج القصة إلى بطل. فبإمكان القصة باعتبارها نسقا من الموتيفات أن تستغني نهائيا عن البطل وصفاته المميزة. إن البطل وليد تحولات المادة إلى مبنى، فهو يشكل من جهة أولى وسيلة لتسلسل الموتيفات، ويعد، من جهة ثانية، تحفيزا مشخصا للعلاقة الرابطة بين هذه الموتيفات. تشكل الحدوثة غالبا شكلا مختصرا وعاما وغير ثابت من أشكال القصة، وفي حالات عديدة لا تتجاوز

حدود نقطة التقاء بين موتيفين أساسين (....) إنها مبنية فقط على تأويل مزدوج لكلمة ما" ص 297 ـ 296.

وهذا أمر صحيح، فالحدوثة لا تكترث غالبا للتوكيد على شخصية ما ("التقى رجل بامرأة وقال لها"، "التقى صديق بصديق"، "التقى فيل بفأر")، وتكتفي باللعب على الكلمات (دال له مدلولات). ومع ذلك، هل يمكن القول إن الشخصية صاحبة "الكلمة الأخيرة"، أو التي تتكلم في النهاية هي البطل؟ ومن جهة أخرى، فإن الشخصية تتلقى ـ ولو في شكل مواصفة مقولية - مواصفة بسيطة وتوكيد خلافي (ماريوس أمام سائح المائي، روحي في مقابل أبله).

هل يمكن الحديث عن لاتبئير كلي؟

7. يتميز كل ملفوظ باستطراد في الإشارات النحوية.

إن الإبلاغ لا يتم إلا بهذا الثمن. يعد هذا الاستطراد الذي يمكن التحكم فيه على المستوى التوزيعي (ظواهر المطابقة، التعدي) استطرادا هشا على المستوى العام، أي على مستوى الملفوظ، ويتطلب تثبيتا في بعض الركائز الخاصة. وتعد الشخصية بعضا من هذه البؤر وهذه الأماكن المفضلة. فعلى مستوى الدال فقط، تشكل التكرارات عاملا للاستطراد (اسم العلم، ولعبة المرجعية الداخلية البدائل).

أما على مستوى المدلول، فإن العمل الأدبي، المرتكز ثقافيا وبنيويا على السرد الذي يمثل لشخصيات مؤنسنة في الأدب، سيسند إلى مجموعة من الأساليب

المتناسقة من أجل تدعيم الخبر الذي تنقله الشخصيات إلى شخصيات أخرى. وتعد هذه الشخصيات سندا للحفاظ على المعنى وتحوله. وهذا ما كان يسميه الشكلانيون الروس: أساليب "التمييز غير المباشر"[80]، وهي أساليب متنوعة يجب الإمساك بها وتصنيفها.

لقد سبق أن رأينا أن اسم العلم يمكن أن يكون ـ بحكم طابعه المعلل ـ عنصرا هاما في التضعيف الدلالي (الإعلان عن نفسيته وتضعيفها، إن لم يكن الإعلان عن قدره العام)، وهناك أسلوب آخر استعمل كثيرا، ويتعلق الأمر بالديكور (الوسط). هل "يتطابق" هذا الديكور أو "لا يتطابق" مع عواطف وأفكار الشخصيات: شخصيات سعيدة توضع في "فضاء جذاب" (locus amoenus)[81] وشخصيات تعيسة توضع في مكان مغلق الخ. نحن هنا ـ في مستوى عام ـ أمام نوع من الكناية السردية: الكل للدلالة على الجزء، الديكور للشخصية، والسكنى للساكن، وهذا أمر لا يخص الكتاب الواقعيين وحدهم[82].

تثير هذه العناصر مجتمعة قضايا الوصف، ووضعه واشتغاله الداخلي وعلاقاته مع السرد الذي يحتويه[83]. يمكن أن يعتبر الوصف دائما عاملا جماعيا، وعلينا دراسة هذا العامل بدقة. فهو ليس مجرد صنو للشخصية، ولكن يشكل شخصيته بشكل تام. يمكن أن يكون نهر صعب الاجتياز معيقا للشخصية، ويمكن أن تكون حديقة ما (Le paradou في خطيئة موري) موضوعا للبحث، ومرسلا للمعرفة ورغبة في الفعل، في الوقت نفسه الخ.

ستؤول العلاقة شخصية / وصف، باعتبارها اتصالا أو انفصالا للعوامل، أي باعتبارها ملفوظات حالة سابقة أو ناتجة عن تحولات سردية، ويمكن أن نلاحظ

أيضا، على المستوى الأسلوبي، بأن الوصف هو البؤرة المفضلة للاستعارة: "تشبيه الفتاة بشجرة السندرلينة"، "شجرة تنتصب كتمثال ضخم ومنعزل" الخ. إنه البؤرة التي تؤوَل فيها الحكاية إيجابا أو سلبا.

ومن جهة أخرى يمكن ملاحظة أن هذه الاستعارات هي بصفة عامة مشخصة (مثلا فتاة باعتبارها تمثالا ضخما)، وهذا يعنى أنها تقوي وتؤكد تمركز الحكاية حول الشخصية. وحسب كلود بريموند "سيكون من السهل تحويل الوصف إلى جمل تكون الذات الحقيقية داخلها مشخصة (من زاوية سردية) (....) وسنقبل حدسيا، كما يمكن أن نراقب ذلك تجريبيا، أن يكون هذا الاختصار ممكنا دائما"[84]. وفي الأخير، فإن الوصف يستعمل، بشكل إرادي، بعض الأساليب "الحية" المطواعة (تنتصب، تحفر، تتمدد) وعناصر تنظيمية مستعارة من الحكاية (أولا وقبل كل شيء...، بينما...، حينما...)[85].

إن الهدف من هذه الأساليب هو تأكيد مركزية الإنسان في الحكاية، وتأكيد التداول الدلالي بين الوصف والسرد. إنها تحدد إذن، وبشكل غير مباشر، الأخبار المتعلقة بالشخصيات، إن لم نقل خلق "فلسفة" خاصة؛ تلك التي تتعلق بالتفاعل وسط / حي والتي عُدت مذهبا للطبيعيين[86].

هناك أساليب أخرى مشابهة (أسلوبية) يمكنها أن تؤكد الاستطراد العام للملفوظ، كما تؤكد توقعية الحكي، أي تحديد الشخصيات، وهذه الأساليب هي:

1 ـ الوصف الجسماني، الملابس الكلام الرنان (العامية في رواية "الخمارة" وكليشيهات هوميس) عرض الدوافع السيكلوجية الخ. لا تستعمل هذه

الأساليب الأخيرة إلا من أجل تبرير الانسجام الداخلي للشخصية من خلال نسجها لعلاقة ما بين فعل ومجموعة من الأفعال، بين مشروع وإنجاز هذا المشروع، بين سبب ونتيجة.

2 ـ مساعدو الشخصية ليسوا في أغلب الأحيان سوى تجسيد لبعض مميزات هذه الشخصية السيكولوجية والأخلاقية والجسدية (هراوة هرقل، أسد إيفان).

3 ـ تشتغل الإحالة على بعض القصص المعروفة (المكتوبة على هامش النص العام للثقافة)، باعتبارها تقليصا لحرية الشخصيات، وتحديدا مسبقا لقدراتهم، من قبيل الإحالة على فودر في رواية "la curée"، سفر التكوين في رواية "خطيئة القس موري"(87).

4 ـ يمكن أن يكرر النص نفسه بنفسه، (التقعير) من خلال احتوائه لجزء سردي (فقرة، مشهد، حكاية صغيرة، قصة مثلية تتميز ببعض الاستقلال)، وسيشتغل هذا الجزء بوصفه تضعيفا دلاليا، نموذجا مختصرا للعمل الأدبي كله، حيث تعيد الشخصيات، بشكل مختصر، إنتاج النسق العام لشخصيات العمل الأدبي في مجمله. من هنا سيحيل النص على نفسه بنفسه وسينغلق على نفسه، ليقترب من التوتولوجيا، أو البناء التصحيفي. ففي Horla لـ موباسان يحتوي النص على مقطع خاص بالتنويم المغناطيسي عند الدكتور parent بباريس (المقطع التوسطي للحكي، المؤرخ 16 يوليوز، وهو أكثر المقاطع طولا، وفيه تدخل شخصيات جديدة إلى النص وفيه يستعمل الحوار). يعيد هذا المقطع إنتاج الخطاطة العامة للحكاية (صراع على السلطة وغياب المعرفة وفقدان الإرادة).

وهناك مقطع سابق على هذا المقطع (مؤرخ ب 14 يوليوز) يعيد إنتاج الآراء السياسية للسارد حول فقدان الإرادة والاستقلالية عند الشعب، إنها ثيمة تشرح بشكل غير مباشر فقدانه الخاص للإرادة. وإضافة إلى ذلك غالبا ما تستغل هذه الصور باعتبارها تشكيلا، أي لوحات تشتغل في اندماجها في العمل، أو عند الإشارة إليها، باعتبارها رموزه التضعيفية[88].

5 ـ **الأفعال المتكررة غير الوظيفية**. يمكن أن يقوم التحليل بتصنيف هذه الأفعال في خانة المواصفات الدائمة للشخصية. إنها لا تقوم إلا بالتوضيح دون أن تمس التحولات. إن الأمر يتعلق بأسلوب قريب أحيانا من التضخيم. فالجملة التالية: "حطاب فقير يذهب لقطع الأخشاب كل يوم في الغابة"، لا تقوم في حقيقة الأمر سوى بتحديد السمة: فقير جدا (حطاب جدا).

إن كل تكرار لوحدات ما يعد أمرا هاما، ولكن يمكن أن تكون له وظيفة أو وظائف متغيرة:

ـ وظيفة تأجيلية (تأخير حل الحبكة)؛

ـ تضخيمية، ديكورية، فصلية (تأكيد أجزاء الملفوظ) الخ.

وقد يحصل أن يكون هناك: تكرار + تحول للموتيف المكرر (تغيير+ تنويع). وقد لاحظ كلود ليفي شتراوس، أن الأسطورة تستعمل في غالب الأحيان، ولغاية بنيوية، عملية التضعيف لمقطع ما (تؤكد الانسجام الداخلي، الإعلان عن حدث قد يقع، تمويه تعارض ما الخ)[89].

إن الخطاطة التالية تلخص أغلب العناصر التي أشرنا إليها:

مستويات التحليل	أنواع البيات	أنواع الوحدات	مستويات التصوير
خارج التجلي (خارج العمل الأدبي)	البنيات المنطقية	تصنيفية وخطاطة لازمنية عمليات وأقطاب منطقية	لا تصويري لا مشخص
	البنيات الدلالية (وحدات الملفوظ نظام)		
التجلي (ومستويات نمطية ـ عمل أدبي خاص)		أجزاء سردية نمطية/عامل/أدوار (الحكاية)	شخصية لا تصويري، لا تشخيصي
من خلال هذا النسق السميولوجي أو ذاك	بنيات لسانية ونحوية (نظام قريب)	ـ بدائل أسماء، علم استذكاري مرجعية داخلية (التركيب)	
	بنيات ثقافية وأسلوبية تضخيمية (سنن إيحائي وإيديولوجي)	ـ "البطل" و"الخائن" ـ الخيير والشرير ـ "الاساسيون" والثانوين	

لم يكن نطمح من خلال هذا العرض سوى إلى الإحاطة بمشروع، ذاك الخاص بإضفاء طابع منسجم على اللغة الواصفة الخاصة بوصف الشخصيات، داخل سميولوجيا العمل الأدبي: التوزيع ومستويات الوصف واعتباطية الشخصية وتعليلها، العلاقة بمجموع النسق، المتغيرات الأسلوبية، إلغاء الحشو، بناء نظرية تكون مفاهيمها وبرامجها مرتبطة قبليا بأية سميولوجية.

يجب أن نتعامل مع هذه العناصر باعتبارها ضمانة على خصوصية سميولوجيا الشخصية، كما ستسمح لنا بتمييزها عن المقاربات النفسية والتحليل نفسية والاجتماعية أو المنطقية .

الهـوامـش

(1). لقد بين جيرار جونيت في مقال شهير له نشر في Communications 11 بأن السيكولوجية لا توجد في الشخصيات وإنما في إدراك القارئ لنوع من الأثر/ نص، المسنن من طرف حقبة وأنواع خاصة (المحتمل، الواقعية الخ) ويبدو هذا الأثر من خلال إقامة وشرح رابط منهجي بين السبب والنتيجة، مابين الأفعال والشخصيات

(2). إن أشهر خطاطة عامة هي بالتأكيد خطاطة الشخصية" التي تمارس حياة مستقلة أكثر فأكثر وتتخلص شيئا فشيئا " من مبدعها/خالقها، انظر كيف يسمي بالزاك بيانشون. ومن هنا تأتي ردود أفعال بعض المدارس، مدروسة زولا ضد مدرسة ستاندال، والمبالغة في إعطاء قيمة كبيرة للجانب النفسي عند الستانداليين، أو مدرسة الرواية الجديدة وهي تدشن "عصر الشك" برفضها للشخصية التقليدية " العميقة" لصالح "صور مسطحة للعبة الورق" (روب غريي)، من أجل الإحاطة بوجهة نظر تقليدية في الموضوع يمكن العودة إلى: "الروائي وشخصياته" لفرانسوا موریاك، وهو كتاب تتصدره مقدمة لكل من إدمون جاول وبوشي شاستيل 1933، ويمكن أن نعود من أجل وجهة نظر نظرية ونقدية أكثر معاصرة إلى روب غريي:

"Sur quelques notions périmées - le personnage" in pou un nouveau roman, Gall, 1964, et F Rastier "Un concept dans le discours des études littéraires" paru dans la revue Littérature n 7, 1972.

(3) . انظر:

M Zeraffa, Personne et personnage; Paris Klinck

(4) . إن الشخصية هي بالتأكيد "بؤرة لأثر معنوي" هام. ونحن نعرف التحذير الدائم "كل تشابه مع أشخاص.... هو مجرد صدفة". وحسب بارث (l'Empire des signes pp 15 - 16) فإن اليابانيين بعيدون عن هذا الوهم المرجعي: " إن اللسان الياباني يميز بين "حي" (إنسان / حيوان) وجماد "خاصة على مستوى الفعل "être" والحال أن الشخصيات الخيالية المدرجة في قصة (من نوع، حدث ذات يوم أن كان هناك ملك...) لا تسلم من العلامات الدالة على "الجماد"، في حين أن كل فننا يجاهد من أجل إعطاء "الحياة" "الواقع" للكائنات الروائية. إن بنية اللسان الياباني ذاتها تعيدنا إلى هذه الكائنات المصورة "كمنتوج و"كعلامات مفصولة عن بعدها المرجعي بامتياز: مرجع الشيء الحي "إن أولى" المحاولات التي أعادت صياغة مشكلة الشخصية موجودة بدون شك في:

Littérature et signification, Todorov 1967

(5) . Article personnage dans: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Todorov et ducrot

(6). J. Culler , Structuralist poetics , Routledge and Kegan Paul, Londres 1975 p 230.

(7). حول موضوع السميولوجيا انظر السطور الأولى من Cours de linguistique générale ص 33 - 100 - 101، ويحدد بنفنيست في مقالة هامة بعنوان "سميولوجيا اللغة " نمطين من التدليل:

- تدليل خاص بالعلامة (سميائية).

- تدليل خاص بالخطاب (علم الدلالة).

وكل نمط له وحداته الخاصة. وسنتبنى هذا الاصطلاح، إلا أن أهم عمل في الظرف الراهن (1976) هو بالتأكيد عمل گريماص: "حول المعنى" 1970.

(8).Voir "Analyse sémiotique d'un discours juridique" n A J Greimas: Sémiotique et sciences sociales , Paris Seuil , 1976 , pp 79 - 128.

وقد لاحظ بروب في مورفولوجيته أن الأشياء والنوعيات تشكل شخصيات بشكل تام. "إن الكائنات الحية والأشياء والنوعيات يجب أن تعتبر قيمة معادلة من زاوية نظر مورفولوجية قائمة على وظائف الشخصيات". ولن يمنعنا هذا، فيما سيأتي، أن نأخذ أمثلتنا من النصوص الأدبية والمؤنسنة فقط. للاطلاع على تحليل سردي لنص فلسفي، انظر:

Destut de Tracy, voir F Rastier: Idéologie et théorie des signes , Mouton, 1972.

(9). انظر:

E .Goffman: La mise en scène de la vie quotidienne; Trad fran Paris Minuit1973 ,

(10). لقد عرض بنفنيست هذه المفترضات الأربعة في مقاله "سميولوجية اللغة".

(11). من هنا التمييز الذي يفرض نفسه أكثر فأكثر بين العلامة والخطاب (أو النص / الملفوظ) "إن العلامة السميائية يجب أن نتعرف عليها، أما الدلالي (الخطاب) فيجب أن نفهمه" إن العبر لسانيات ستعود إذن إلى اللسانيين الذين لم يقبلوا بتحديد ضيق وقبلي للسانيات واعتبروا النص وحدة بالغة الخصوصية (يالمسليف، هاريس بنفنيست).

(12). انظر:

K Togeby: Littérature et linguistique , in revue romane.

انظر أيضا بنفنيست (المقالة المشار إليها): "يمكن أن نميز بين أنساق يكون فيه التدليل مبثوثا من طرف المؤلف، وأنساق يكون فيها التدليل معبرا عنه من خلال العناصر الأولية المعزولة وذلك في استقلال عن الروابط التي تجمع بين هذه العناصر. في الأنساق الأولى يستخرج التدليل من العلاقات التي تنظم عالما مغلقا. وفي الأنساق الثانية يكون التدليل ملازما للعلامات ذاتها". إن أي عمل أدبي "سيكون مسننا عدة مرات: باعتباره لسانا وباعتباره عملا أدبيا وباعتباره أدبا".

(13). انظر الصفحات الشهيرة في كتابه: قضايا اللسانيات العامة ص 225 وما بعدها.

(14). حول البدائل والظاهرة اللسانية انظر مثلا:

J Dubois: Grammaire structurale du Français , t 1 p 91 et suiv; Paris Larousse, 1965.

للاطلاع على وضع اسم العلم انظر نفس الكتاب ص 155

إن قضية أسماء العلم كانت فرصة لمناقشات لا تنتهي بين المناطقة من جهة وبين اللسانيين من جهة ثانية. لقد أعي المناطقة لاسم العلم تصورا خاصا: هل يمكن القول توخيا للدقة إن "سميولوجيا الشخصية" تتطابق مع الفعل "بديل واستبدال" لأي نحو (تحليل وظيفي وتوزيعي لفئة من الوحدات تسمى "بدائل"، وما يبقى سيحال على "أسلوبية" الشخصية؟ إلا أنه، وفي حديو أن الشخصية لا تظهر فقط في مادة "النص التام" للساني، وإنما أيضا في الأعمال الأدبية، فسيكوم من المحتمل أن نقوم بالعمل ذاته في وقت واحد وذلك عبر نسق تراتبي من السنن.

انظر:

J S Searle: Propper name , Mind , 266 , LXVII , 1958

Essai sur le statut linguistique des noms propres, Chaiers de lexicologie 11, 1967 , II Didier, Larousse , Paris.

(15). يمكن أن نستخدم مقاييس ونمذجة ياكبسون من أجل البدء في تصنيف أولي، لكي نتحدث عن شخصية / عاطفية إيهامية / شعرية / ميتالغوية، وذلك حسب الوظيفة المهيمنة لكل شخصية في النص.

(16). انظر مقالة رولان بارث:

L'effet de réel , Communications, 11 , Paris, Seuil, 1968.

(17). حول أهمية هذه المقولة، انظر:

L .Lonzi: Anaphore et récit; Communications 16, 1970, Paris Seuil.

(18). إن هذه الشخصيات غالبا ما تتطابق مع الشخصيات الإخبارية التي يوليها بروب أهمية كبيرة (الكتاب المشار إليه ص 86) والتي تستخدم كضمانة للربط بين الوظائف: ما بين اختطاف الأميرة ورحيل البطل، يجب أن تكون هنا؛ شخصية مخبرة قامت بإخبار البطل باختطاف الأميرة. إن هذه الشخصيات تشكل عناصر منظمة للحكاية (ر بارث)

(19). Wellek et Warren, La Théorie littéraire, trad Franc; Paris, Seuil , 1971, p 208.

(20). La structure du texte artistique, trad Franc , Galli , 1973 , pp 346 et 349.

(21). du sens, pp 188189 -

(22). La structure et la forme , texte de 1960 repris dans: Anthropologie structurale II , Paris , Plon , 1973 , pp 161162 -

إن كلود ليفي شتراوس يستعمل في نفس النص تعبير "رزمة من العناصر الخلافية" (ص 170) وفي ملاحظات سوسير حول Niebelungen التي عثر عليها مؤخرا ونشر جزء منها ( ) نعثر على تحديدات مدهشة ومشابهة لتحديدات شتراوس وبروب ودوميزيل: "إن الخرافة تتكون من سلسلة من الرموز، بمعنى من المعاني، وهذه الرموز خاضعة، دون شك، لنفس التقلبات ونفس القوانين مثلها مثل

جميع الرموز التي هي كلمات اللسان. إنها تعد جزءا من السميولوجيا (...) وكل شخصية تعد رمزا قابلا للتغيير تماما مثل "الكتابة السرية":

أ ـ الاسم.

ب ـ وضعها تجاه الشخصيات الأخرى.

جـ ـ الطابع.

د ـ الوظيفة / الأفعال.

إن الشخصية إذن شبح حصلنا عليه من خلال تأليف منفلت ما بين فكرة أو ثلاثة أفكار (...) حالة لحظية للتجميع، إن العناصر وحدها هي الموجودة (...) إنها التأليف بين ثلاثة أو أربعة صفات يمكن أن تفكك في أية لحظة"، هذا التعريف يمكن مقارنته ببعض التعريفات الصادرة عن "الروائيين الجدد" في الستينات، الذين عرفوا الشخصية "كحاملة لحالات" أو سندا "لبعض التحولات وبعض الصيانات الدلالية"

(N.Sarraute dans: Ce que je cherche à faire, in Nouveau Roman, hier, aujourd'hui, Paris UGE, 1972 , t , Il, Pratique, P,35).

(23). T.Todorov, Grammaire du Décaméron ,Mouton 1969, p28.

(24). إن الشخصية التاريخية هي دائما شخصية ثانوية من حيث الفعل في الرواية الكلاسيكية >إن ضحالة هذه الأهمية هي التي تمنح للشخصية التاريخية وزنها الحقيقي كواقع. إن الضحالة تقاس بالأصالة (...) إن الشخصيات التاريخية] تندمج مجددا في الرواية كعائلة وكالأسلاف المشهورين والباعثين على السخرية،

تمنح الشخصيات التاريخية للروائي رونق الواقع، وليس رونق المجد، إنها آثار تفضيلية للواقع<(P108-109 ,R.Barthes,S/z Paris, Seul; 1970)

(25). يمكن التذكير هنا بصيغة سبيتزر الذي يعرف الاسم ب >الأمر المطلق للشخصية < ولكن هذا يصدق على كل حكاية، وعلى كل شخصية (تاريخية أم لا): فبقدر ما يكبر حجم الحكاية، بقدر ما تحدد الشخصية بكل ما يعرفه القارئ عنها، من هنا تأتي الإمكانية التي يملكها الكاتب في تحاشي مجموعة من "الخيبات" في هذا الانتظار.

(26). لقد انتظرت جرفيس لا نتيي حتى الثانية صباحا.

(27). >إن شخصية رواية ما، إذا افترضنا أنها أقحمت مثلا من خلال منحها اسم علم، تتشكل اطرادا من خلال إشارات تصويرية متتابعة وعائمة على امتداد النص، ولا تنشر صورتها التامة إلا في آخر صفحة، وذلك بفضل تذكر القارئ.-A.J Greimas, Les actants, les acteurs, et les figures, in Sémiotique narrative.

et textuelle, ouv coll.. Paris. Larousse , 1973 P 174 .

وعلى سميائيات الحكاية أن تقوم بالتأليف بين مقولة الموقع (أين تظهر الشخصية في العمل الأدبي وما توزيعها؟) ومقولة التناقض (من هي الشخصيات التي تدخل معها في علاقات تشابه أو تناقض؟)

(28). Poétique de La prose, Paris 1971; P15 .

تودوروف يتناول من جديد مصطلح "شبكة" الذي استخدمه ليفي شتراوس لنفس الموضوع، كما استخدمه باكيسون لموضوع سميولوجي آخر (الفونيم) ـ

فبالإضافة إلى النصوص النظرية لتودورف وكريماص، يمكن أن نحيل القارئ على أعمال متمحورة حول مفهوم الشخصية.

-Tashin Yucel, Fiqures et Message dans la Comédie Humaine, Paris Mame, 1972.

-Logique du personnage de S.Alexandrescu ,paris Mame, 1974 .

(29) . إن المصطلح (والمنهج) لبروب (مورفولوجيا الحكاية ص 174) انظر التحليل "العمودي" لأسطورة أوديب ليفي شتراوس، إنه نموذج لقراءة "دائرية" الهدف منها تحيين الثوابت الدلالية لحكاية ما. إنها قراءة تقوم فيها البنية العميقة الزمنية، باستيعات "نظام التتابع الكرونولوجي".

انظر:

Anthropologie structurale II, ouv ,Cit, P 165.

وحسب بارث فإن "المعنى لا يوجد في نهاية الحكاية إنه يتخللها.

إن دراسة نسق الشخصيات في حكاية ما يأتي بعد:

أ ـ تفكيك النص إلى مقاطع.

ب ـ تصنيف المقاطع.

جـ ـ تقليص هذه المقاطع.

(30) . ولكن يجب ألا تخلط بين مقولة "الغياب" وهي إشارة بارزة في النص بأساليب مختلفة، وبين غياب المقولة، فنحن لا نحتفظ بهذه الأخيرة إلا إذا دخلت ضمن نسق من العلاقات: المسكوت عنه في النص، هو دائما غير موصوف لأنه لا متناهي، فإذا لم نخبر عن آراء شخصية في اللسانيات، فهذا ليس معناه أن هذه

الشخصية ليست لسانية أو ضد اللسانيات لكن نحتفظ بالمحور "أهلية لسنية"، فهذه المواصفة السلبية لن نحتفظ بها إلا إذا ووجهت هذه الشخصية بشخصيات أخرى تهتم باللسانيات.

(31). حول استعمال واشتغال هذه الخطاطات المنطقية انظر:

R.Blanché, Structures intellectuelles ;Paris; Vrin, 1969, et A.J. Greimas, Cl, Chabrol et J.C.Coquet ouv, cit .

كلود ليفي شتوراوس يستعمل بكثرة في "Mythologeque" بنيات ذات أربعة أقطاب من أجل وصف تحولات المضامين التي تحدث من أسطورة إلى أخرى.

(32). حول أهمية الأقطاب المحايدة (ni....ni....) أو المركبة (ou,ou, et,tantôt,tantôt المولدة لشخصيات وسيطة (شخصيات ممزقة، شخصيات مركبة، شخصيات تجمع بين المتناقضات) انظر:

C.L. Strauss ,Anthropologie structurale, ouv, cit, p: 248 et suiv.

(33). حول مقولة توجه البنيات المنطقية انظر:

A.J. Greimas: Du sens P; 165.

(34). حول الفرق بين البنية "غير الموجهة" (Scalaire) والبنية التقابلية انظر:

R.Blanché; ouv,cit, p 107 et suiv.

يجب دراسة دور تضعيف الشخصيات بدقة، هل يتعلق الأمر فقط بطريقة تفخيمية أسلوبية (نوع من المبالغة السردية قد تعود إلى المجاز أو الملحمة)، أو فقط بطريقة تفخيمية أسلوبية خاصة وظيفة التصنيف؟ ألا يختفي وراء ما يبدو قبليا كتكرار خالص لنفس الشخصية، بنية تقابلية أو غير موجهة (درجة التوجه)

مموهة؟ لقد ألح ليفي شتراوس باستمرار على أنه غالبا ما يكون التضعيف في الأسطورة، تمويها لبنية مهتزة

(Mythologiques Il, Du miel aux Cendres, Paris, Plon ,1968 P 139,156).

فرويد طرح هو الآخر هذا المشكل، مشكل تأويل تضعيف الشخصيات والأشياء المتشابهة في

Le thème des trois coffrets في "Essais de psychanalyse appliquée; paris, " Gallimard, colf, Idées" 1973, p 89 et suiv :

(35). فلنذكر بتعريف بروب للوظيفة "(من المعروف أن بروب يستبعد المواصفات في تحاليله)" إن الوظيفة هي فعل تقوم به شخصية ويتحدد من زاوية دلالته داخل مجريات الحبكة" (ouv, Cit, P 31). وغالبا ما يكون للملفوظ الوصفي (عند كريماص attributif) وظيفة فصلية، وظهور هذا الملفوظ يشتغل كبداية أو نهاية لمقطع سردي أو بؤرة لتحول: مثلا: أن نقول بأن شخصية غنية فإن هذا سيظهر إما بعد مسلسل الإثراء، وإما بعد مسلسل التفقير، إن الحكاية هي مسلسل يقوم بصيانة "الركائز" (الشخصيات) وتغيير صفات الشخصيات.

(36). يجب ألا نخلط بين: التواتر، الشرح والمردودية الوظيفية ففي رواية La Vieille Fille لبلزلك، هناك شخصية Du Bousquier التي رغم كثرة الأخبار عنها، والعديد من الإشارات (الكاذبة) لا يمكن اعتبارها شخصية شبقة. وعامة لا تتطابق الكينونة مع المظهر عندما يتعلق الأمر"بالخائن". وبإمكان الكاتب أن يكثر من "الأفخاخ" والتوجيهات الكاذبة الممكنة. إن هذه الأفخاخ، تدخل في ما يسميه بارت

(S/z) ب "السنن الهرموسي" للنص (مجموع الآثار الكاذبة، إمارات صحيحة أو خاطئة، التشويق، تأخير الأخبار، الإبقاء على الإبهام، والتي تستخدم من أجل التشويق والتقنيع، وتأخير ظهور الحقيقة حول كينونة شخصية ما.

(37). انظر المقالة الكلاسيكية

"Les niveaux de l'analyse linguistique ,problèmes de linguistique générale 6 ouv, cit

نعثر عند كلود ليفي شتراوس على التمييز التالي: البنية السطحية/البنية العميقة، وعند تودورف: المستوى الدلالي/المستوى التركيبي/ المستوى اللفظي Grammaire du Décaméron) وعند بنفنيست: نظام سميائي / نظام دلالي / (P.L.G)

(38). في

(La Structure du texte artistique) ouv.p 355)

يقابل لوتمان ما بين الشخصية الأوفى / الشخصية المتميزة.

(39). هذه الأساليب، التي يجب دراستها على مستوى رواية وليس على مستوى جملة، كما هو الشأن هنا، تسمح بمقاربة مقولة البطل، هذه الأساليب يمكن أن تشكل جذرا متنافرا (بالنسبة لبروب تفاحة، أو ماري تصنفان ضمن نفس المجموعة) إنها تساهم في تدمير وحدة الشخصية، إنها عقيدة جزء كبير من النقد الكلاسيكي.

(40). A.J. Greimas: Du Sens; ouv Cit P253.

(41). انظر بروب ص 96، كل مقطع في الحكاية "يقدم نوعا من توزيع الممثلين (وحدات ممعجمة) انطلاقا من العوامل (وحدات دلالية في رحم الحكاية) كريماص Du Sens ouv, Cit, p 153 يحدد الممثل إذا ك:

أ ـ كيان تصويري (مشخص أو من طبيعة حيوانية أو غيره).

ب ـ حي،

جـ ـ قابل للتفرد، (مجسدا في بعض الحكايات، وغالبا ما تكون هذه الحكاية حكايات أدبية، من خلال اسم علم).

(42). إن بعض المقولات الدلالية البسيطة كموضوع، ذات، يمكن أن يوجد على المستوى التركيبي (جملة) كما يمكن أن توجد على مستوى الملفوظ في مجمله (من هنا تأتي كل أساليب التضعيف الداخلية المكنة)، وسيكون من المفيد الكشف ـ بحذر ـ عن التماثلات التي يمكن أن توجد بين الجملة والحكاية، ومحاولة معرفة ما إذا لم تكن الحكاية سوى > جملة كبيرة < مضاعفة في كل مقولات (الزمن ـ المظهر ـ النمط ـ الصوت ـ الشخصية)

انظر:

C.Brémond. Logique du récit ,paris. Seuil 1973.

گريماص: "إن النموذج العاملي هو في المقام الأول تعميم لبنية تركيبية".

(Seamantique structurale, paris; 1966, p 185).

(43). لقد سميت هذه الصور ب >وضعيات< من طرف سوريو. إن الهم الدائم لمجموعة من المنظرين هو بناء وإعداد قائمة شاملة لهذه الصور.

انظر:

G.Polti, les Trente Six Situations dramatiques, Paris, Mercure de France, 3éme édition 1924).

لقد حاول هذا الكاتب قبل سوريو وكريماص، وبعد كوزي وكوتية أن يحصي انطلاقا من الرواية والمسرح كل الممكنات السردية عند المؤلف الواحد.

L'art d'inventer les personnages1912 ,

(44) . يبدو أن البنية العاملية في حاجة إلى "إتقان" وذلك بإدخال نسق الصيغ (الرغبة، المعرفة، القدرة) والقيم (إيجابية / سلبية) درجة التحيين (واقعي / محتمل)، وستحدد الحكاية باعتبارها نسقا من التحولات / من المقولات العامة، إما لمواصفات ملموسة وإما لصيغ، انظر:

A.J Greimas "Un problème de sémiotique narrative: les objets de valeurs "Langages, 31 1973 Paris Larousse et J.C Coquet "Le système des modalités et l'analyse transfomationnelle du discours" in Sémiotique littéraire Paris; Mame 1973 p 147 et suiv .

(45) . "عوض أن نلجأ إلى العامل معتبرا كممثل جامع، من الممكن محاولة استخراج وحدات دلالية أصغر، ما يشكل نوعا من الممثلين الفرعيين (...) ومحاولة تحديد (...) مفهوم الدور (...) إن المضمون الأدنى للدور، تبعا لذلك، مطابق لمضمون الممثل، باستثناء منعم التفرد الذي لا يتضمنه. إن الدور كيان صوري حي، ولكنه مجهول واجتماعي. في حين أن الممثل فرد كامل يقوم بدور أو بعدة أدوار".

A.J Greimas, Du Sens, ouv, Cit, p256 .

ومن هذا المستوى ينطلق ك.ل. شتراوس عندما يحدد أقسام الشخصيات ك "مخربي أعشاش الطيور"، "الفتاة التي تحد العسل كثيرا" "الجار المستفز"، "الجدة الفاجرة" الخ، إن الأمر يتعلق إذن بدرجة تتوسط العامل والممثل، إنها متغيرة في علاقتها مع العامل، وثابتة في علاقتها مع الممثل انظر:

L.Dolezel "From Motifemes to Motifq "Poetics 4,1972 La Haye Mouton).

(46). انظر:

R, Ricatte "Zola Conteur "Europe mai 1968.

من أجل دراسة صورة "حماية التعاقد" في حكايات وقصص زولا.

(47). "يمكن بناء نمذجة للملفوظات السردية وفي نفس الوقت بناء نمذجة للعوامل من خلال إدخال مطرد لتقليص دلالية محددة (...) مثلا: "الإرادة" التي تجعل من العوامل ذواتا فاعلة محتملة (...) المعرفة و"القدرة". إن وظيفة الملفوظات التصويغية تكمن في وضع الذات في موقع احتمالية الفعل، في حين تحدد الملفوظات الأخرى (المعرفة ـ القدرة) هذا الفعل المحتمل بطريقتين:

ـ كفعل ناتج عن معرفة.

ـ كفعل قائم فقط على القدرة.

يمكن إذن أن نميز المقاطع أو الروايات التي تحصل فيها الشخصيات، بعد سلسلة من التجارب التأهيلية، على المعرفة (هذا الخبر أو ذاك السر، أو تلك "التجربة" (التي تبدو فيها المعرفة كفطرة (وراثية، طبيعية) الخ، وتلك التي تبدو فيها القدرة كنتاج للمعرفة (عالم) والعكس صحيح.

(48). سنجد هنا مقولة "التوزيع" الخاصة باللسانيات والتي استحوذ عليها بروب، ويمكن اعتبار هذا التوزيع (توزيع الشخصيات) كمعيار للحكاية ouv, cit .p 109

(49). "إن الشخصية، في شكلها التام التجريدي (...) تخلق على مستوى النص وإمكانية الفعل المنتظم وغير المنتظر في نفس الوقت، أي أنها تخلق الشروط التي تصون القدرة على الإخبار والتخفيض من حشو النسق".

Y. Lotman,La Structure du texte artistique ouv P 354-355.

(50). انظر:

Les Innombrables Bobby Watson de la Cantatrice chauve de Ionesco ou les homonymes quentin 3 du Bruit et la Fureue de faulkner .

(51). إن أنواعا كثيرة تستعمل هذه "المعادلة" بشكل مختلف، ولكن هناك أيضا "البعد"، الاختلاف الذي يمكن أن يكون ما بين تسمية وشرحها (تعريفها): اللغز، الكلمات تطرح مشكلة التعريف، وتقتضي تسمية. وفي المقابل، عند ما يتعلق الأمر بالقاموس، يكون في حوزتنا التسمية لنبحث بعد ذلك عن التعريف، وفي الختام، فإن مختلف السذج (ساذج - سليم النية، القط) في الحكاية الفلسفية للقرن 18 يملكون فن وصف الأشياء والشخصيات (من هنا التورية ذات النبرة الساخرة) دون أن يملكوا الأسماء. (أسماء علم، سام علم).

(52). من هنا تأتي أهمية مشاهد التقديم (ها هو السيد س الذي).... من أجل ملأ هذا الفراغ الدلالي.

(53). حول العلاقة بين تسمية الشخصيات و"وجهة نظر" الكاتب عنها انظر:

B,Uspenski, Poétique da la composition ,paru dans poétique, 9 1972 paris Seuil.

(54). >الويل لنا / الويل لهذا الرجل، لقد جاء، كيف يسمى يبدو أنه يهتف لي باسمه وأنا لا أسمعه ( ) نعم إنه،استمع... لا أستطيع.... أعد.... Le Horla لقد سمعت، Le Horla إنه هو Le Horla لقد جاء.

Maupassant; contes et Nouvelles, Albin Michel 1952 tome il, P 1118.

لا تموضع الاسم يحدث بعد رحلة البحث عن المعرفة، بعد مقاربات وضعية وتورية من جانب السارد، وفي

" le chevalier à la charette de Chrétien de Troyes

نحن أمام التتابع التالي: فارس - الفارس صاحب العربة - لانسلو. إن البطل لا يعرف باسمه إلا بعد إنجازه لمغامرات.

(55). بالنسبة لـ:

L.Spitzer, in Etudes de Style Paris, Gallimard 1970 p 222.

فإن اسم العلم هو بشكل ما "الأمر القطعي للشخصية، ويمكن مقاربة هذا التعريف بتعريف ك. ل شتراوس "يشكل اسم العلم، بالنسبة للفكر الأهلي، استعارة للشخص"، في

Mythologiques II, Du miel aux cendres ouv cit 294.

وبالنسبة لرولان بارث "يجب أن نسائل اسم العلم بدقة، ذلك أن اسم العلم هو، إذا جاز التعبير، أمير الدوال، إن إيحاءاته غنية إنها اجتماعية ورمزية".

"Analyse textuelle d'un conte d'E poe "paru dans l'ouvrage collectif Sémiotique narrative et textuelle, Paris Larousse,1974 ,p 34:

(56). انظر هذا "البروترية الطباعي" الذي تتميز بها بعض قصائد

Le Gymnaste, le Ministre F.Ponge.

(57). حول

diagrammatisation à lɔ'uvre dans le langage.

انظر مقالة:

R.jakobson la recherche de l'essence du langage, Diogène, paris, Gallimard 1966.

(58).Guiraud, Structures étymologique de lexique français, paris, Larousse 1967 .

غالبا ما يكون دور التقابلات: الترخيم – تناشز، مفتوح-مغلق، نطق سهل - نطق عسير – الحركات - الصوامت - هو تضعيف، أو تدعيم التقابلات السردية الوظيفية: شخصيات رئيسية – شخصيات ثانوية، أو تدعيم التقابلات الإيديولوجية: خير-شرير- بطل- خائن- وقد سبق لسوسير أن لاحظ أن تجاوز اسم العلم في نص شعري سيؤدي إلى حركة تصحيفية هامة، يمكننا الحديث مع بعض المحللين (كريماص، ج. ك. كوكي) عن النبرة النثرية "تشكلاتها وتوزيعها ترافق، وتفحم، وتدعم وتؤكد على تشكل وتوزيع العامل السردي.

(59) . حول مسألة "الشفافية" المورفولوجية، انظر

Saussure; cours de linguistique générale ,ouv; cit; p 180 et suiv

J.Dubois "Les problèmes du vocabulaire technique". Cahiers de lexicologie 1966.

(60) . إن Emma Rouault باعتبارها مدام بوفاري تنتزع منها قصتها، اسمها، ولقبها في نفس الوقت.

(61). les Rougon-Macquart, paris ,Gallimard, pléiade 1960 tome Ip 364.

(62) . يمكن للكاتب، من أجل خلق أسماء شفافة مورفولوجيا، أن يلعب على "لسان" عالمي. انظر Les Panurges, Epistemon, Eusthénés عن رابليه وعندما يتعلق الأمر بترجمة نص ما، فإن أسماء العلم تطرح دائما مشاكل: هل يجب ترجمة هذه الأسماء؟ إن عدم ترجمتها غالبا ما ينتج عنه خسارة فادحة في الأخبار، وذلك لأننا نحذف تلك التعليلات التي تصبح غير قابلة للإدراك بالنسبة لقارئ أجنبي، ونعرف الأهمية التي كان يوليها ك.ل شتراوس لأسماء العلم لشخصيات الأسطورة (انظر تحليله لأسطورة أوديب في 1958 (Anthropoligie structurale).

(63) . بعض الجذور المعجمية النحوية أو الثقافية قد تلعب دور عنصر "إيجابي" للشخصيات، مثلا لائحة الألوان، الذنوب إلخ، (انظر:

J.Batanyl,paradigmes lexicaux et structures littéraires au Moyen Age " revue d'histoire littéraire de la France Sept Déc 1970 paris , A, Colin).

أو يعض الصور البلاغية (انظر):

G.Génette" .Métonymie chez Priust", ou la naissance du récit " in Figures III paris Seul1972 .

علينا إيجاد "علم سرد توليدي" متكامل، إن اللغة تحمل في داخلها في مكوناتها الأكثر بساطة (معجم جذور نحوي) أو التي هدها الاستعمال (المحادثة، الكليشة، الاستعارة المتعادمة). بذور حكاية دائمة الإمكان، كما تحمل إيحاءات ضمنية من أجل مفصلة خطابية للمعنى، ومن أجل تشخيص يقوم بخلق الشخصيات بالنسبة لـ ك.ل. شتراوس، باعتبارها "ميتيمات" عناصر مقيدة بشكل مسبق <. (Art, cit, p (35

(64) . انظر:

J. Greimas "Les jeux des contraintes sémiotiques" (du sens, ouv, cit p 35 et suiv.

وقد لاحظ بروب أيضا أن "الشعب لم يخلق كل الأشكال الممكنة رياضيا (ouv, cit, p142 وسبق أن لاحظنا أن اختيار شخصية تاريخية، أو شخصية مقحمة في سلسلة (un Rougon, un macquart) تصادر قدرتهم السردية، يمكن مقارنة هذا بتصور، ك.ل. شتراوس "إن التركيب الأسطوري لا يتمتع بحرية مطلقة في مجال قواعده. إنها تخضع لقيود تفرضها البنية التحتية الجغرافية والتكنولوجية، من

مجموع العمليات الممكنة نظريا عندما تنظر إليها من زاوية شكلية، هناك عمليات يجب حذفها نهائيا من هذه البؤر - التي حفرت على شكل حاملة، في لوحة كان من الممكن أن يكون منتظما بدونها - هذه العمليات تقوم، وبشكل سلبي، برسم حدود بنية داخل بنية، يجب إدراجها داخا بنية أخرى للحصول على نسق حقيقي للعمليات 251 Mythologiques Ouv; cit p.

(65) . تومشافسكي يطرح المشكل بالطريقة التالية: "إن العلاقة العاطفية اتجاه البطل (التعاطف - النفور) تتشكل على قاعدة أخلاقية. إن الأنماط الإيجابية أو السلبية تشكل عناصر ضرورية في بناء الحكاية (...) والشخصية التي تحصل على تلوين عاطفي حي وبارز تسمى بطلا" في Théorie de la littérature; Paris, Seul 1965 p 295

ويمكن أن نعرف الثقافة بأنها نسق من القيم التي توحي، ترمز إيجابيا أو سلبيا إلى البنيات البسيطة للدلالة، وحسب شلوفسكي "البطل يلعب دور الصليب المرسوم على صورة أو نجارة أو على صفحة ماء. إنه يختصر ميكانيزم تركيز الانتباه" انظر:

Sur la théorie de la prose, Lausane ,l'age d'homme 1973, p 298 .

(66) . voir A.J Greimas, Du Sens, ouv, cit p 142 et suiv.

(67) . حول القضايا المتعلقة بتبئير الملفوظ، انظر

G.Genette: Figures III paris, Seul 1972 p 206 et suiv.

ويمكن للتشكيل أن يبلور أساليب مشابهة أو أصلية، كلها ذات أبعاد ثقافية، من أجل التركيز على شخصية على حساب أخرى، وضعية في المقام الأول، (وضعية

في المقام الثاني)، الرفعة (الوضاعة)، ألوان حارة (ألوان باردة) محدد (غامض) تضعيف (وحدانية الظهور، المشاهد السردية المضاعفة، مثل توضيحات Botticelli pour la Divine Comédie هالة (غياب الهالة بالنسبة لبطل الكتابة المقدسة أو الخرافة) شخصية تتموقع في ملتقى النظرات (خارج أي نظرة) مكان استراتيجي (فرقة الذهب) - (مكان محايد) الخ. حول التضخيم انظر:

J.Dubois et F.Dubois - Charlier :Eléments de linguistique française paris Larousse 1970 p 179 et suiv .

(68). F. Rastier "Les niveaux d'ambiguité des strucutres narratives" (analysé de Don Juan de Molière) Semiotica III,4,1971, Mouton, la Haye.

انظر أيضا:

Lotman, La Structure du texte artistique ,ouv, cit , p 360.

"في حالة وجود تباين بين السنن الثقافي للكاتب والسنن الثقافي للجمهور، فإن تخوم الشخصية يمكن أن توزع من جديد". إن البطل إذن معادل دقيق، على المستوى السردي، "لنقطة الاستهراب" في اللوحة الواقعية التي ظهرت مع النهضة. إنه أسلوب يعقلن ويضع الفضاء الداخلي للعمل في تراتبية وذلك من أجل وضعه في عجلة الفضاء الثقافي للقارئ.

(69). إن المواصفة تقابل الوظيفة كـ الثابت والمتغير، والفعل والكينونة انظر

V.propp Mophologie du conte paris seul, p.29 .

حول درجة المواصفة انظر المقال النقطة الأولى.

(70) . إن المشاركة في سلك عائلي محدد، وفي جذر محدد مسبقا وموضحا في عنوان (Les Rogon Macquart des Thibault, etc) تسمح بطرح مشكل البطل منذ الإشارة الأولى لاسمه، ويمكن أن يتأكد كل هذا أكثر من خلال عنوان فرعي خاص لسلسلة مثلا عند زولا Son Excellence Eugéne Rougon حيث أن التبئير بالإضافة إلى ذلك، يضمنه استعمال "عنوان" رسمي (سعادته) العنوان في حد ذاته له هاله.

(71) . إن بطل مجموعة من القصص القصيرة عند موباسان محدد كبطل من خلال مشاركته في تعاقد بدئي (أحك لنا قصتك...) والتي تجعل منه ساردا لقصة حدثت له.

(72) . في son Excellence Eugéne Rougon أوجين روكار يسمى دائما "الرجل الكبير".

(73) . إذا أردنا التلاعب بالألفاظ، يمكننا القول بأن البطل يشير دائما (هو العامل والمنادي بقيم المجتمع، وقيم مجموعة). ففي هذا المجتمع، أو في تلك الحقبة، فإن الفلاح، (خبيث) المقطع (تابع) العامل، زوجة الأب، العجوز لا يمكن أن يكونوا أبطالا أو بطلات. حول البطل في المسرح في الفترة الكلاسيكية انظر.

J.Scherer. La Dramaturgie classique en France p 19 à 50 paris, Nizet 1970 .

وقد لاحظ ك.ل. شتراوس فيما يتعلق بالأساطير الأمريكية، إن البطل غالبا ما يكون "سيد" العبد، سيد اللحم، أغنياء أو سيدا للنار التي تدفئ، أو الماء المدمر.

L'homme nu, Paris Plon 1971, p345 .

ويحدد هذا البطل بالزواج الذي يربطه (انفصال أو اتصال) بامرأة "مقبولة" أو " غير مقبولة" ولفترة طويلة لم يكن بطل الرسوم المتحركة في الولايات المتحدة سوى

W A S P (White+Anglo Saxon+protestant.

إن البورترية غالبا ما يكون البؤرة المفضلة لتثبيت الصفات الوصفية ذات الإيحاءات الكبيرة الإيجابية أو السلبية.

انظر:

H. Mitterand.Corrélation lexicales et organisation du récit, le vocabulaire du visage dans thérése Raquin" La Nouvelle critique, numéro spécial "Linguistique et littérature" 1968 ,paris

(74). الشاهد على ذلك البطل المغامر الذي يصادف عددا هائلا من الشخصيات التي لا يظهر ولا توجد إلا في فترة اللقاء. وعلى العكس من ذلك، فإن ظهور المؤتمن على السر، أو الوصيفة في المسرح، ظهور محكوم دائما بظهور السيد، ولكن الأقطاب الموسومة تتغير، فنحن نعلم أن مجموعة كبيرة من الحكايات تفضل زوجا"

(Nisus et Euryale, les deux amis de Maupassant...)

يكون هذا الزوج غالبا في وضعية نهائية أدنى كما لو أن اقتسام البطولة يعني إضعافه وظيفيا. حول الشخصيات / التابعة، انظر مثلا:

C.L Strauss: Mythologique II: Du miel aux cenkres ^138: 156 pris plon 1968 .

يلاحظ شتراوس أنه غالبا ما يكون التضعيف تمويه لبنية مهترئة، وغالبا ما تكون هذه البينة كارثة في السلسلة، (المسلسل رواية على حلقات، الرسوم المتحركة الأسبوعية). إن القراء الذين يشعرون بحاجة لمطابقة أنفسهم مع ناسخ للبطل (رفيق شعبي إلى حد ما ومضحك) خليط من الفضائل والنواقص، حيوان أليف يشارك في المغامرات). إنه ناسخ أكثر "إنسانية" وأقل كمالية من البطل، جمهور جرمينال (زولا) جمهور أكتوبر (ازنشتاين) إن البطل دائما مستقل عن:

أ ـ كل تشخيص.

ب ـ عن كل تفرد.

جـ ـ عن أي نمط سردي (أنا، هو، هم).

هـ ـ عن كل تحديد عاملي (نشيط ـ خامل ـ ذات أو موضوع)

(75). أما valéry فيربط البطل بالكارثة: "إن البطل يبحث عن الكارثة، والكارثة جزء من البطل، سيزار يبحث عن بروتوس، نابليون عن سانت هين، هرقل عن قميص. كعب أخيل، نابليون هذه الجزيرة في حاجة إلى محطبة، شعلة للحشرة. هذا هو قانون النوع البطولي، ولا تقوم القصة وكذا الأسطورة إلا بتأكيد هـ بشكل جيد Mauvaises pensées et autres, Oeuvres, T Il Pléiade, p 902. إن البطل إذن منتوج قبلي (للثقافة) وبعدي (مبني من طرف الحكاية) في نفس الوقت "إن وضع البطل هو وظيفة الحكاية، إنه ذاك العامل الذي ينتج من خلال احتكاكه التدريجي بالمجتمع، أومن خلال اكتشافه للمجتمع (هنا تعلمه)، تناقضا محجوبا عن الأنظار: ما بين المغازلة والحب والفجور والوجد و المال والعاطفة، التفاخر والفن، وباختصار بين القياس والاختلاف.

S.Lotringer: Mesure de la démesure "Poétique. 12, ;1972 Seuil.

آخر مثال يحدد "البطل الإشكالي" الذي يميز،حسب لوكاتش، رواية القرن التاسع عشر.

(76). يتعلق الأمر هنا بمسألة انطلاق السرد من لحظة امتلاك ذات محتملة لإرادة وبرنامج (لفهم هذه المقولات انظر):

Greimas, Du Sens, ouv, cit; passion ،

وحول هذا المشكل المتعلق بالبطل انظر أيضا.

A.J, Greimas ibid p243-233

(77). إنه مثلا ذات لأفعال إدراك النص رأى أن...، لاحظ بأن... أدرك أن...

(78). نفس التسيب في التعيينات بين عامل، ذات بطل عند يوري لوتمان، الذي ينهج نهج بروب.

(*). commedia dell'arte نوع من المسرح الشعبي ظهر مع الفرق الأولى التي كانت تستعمل القناع في أدائها، وكان ذلك سنة 1528، ويعني حرفيا "مسرح يقوم بأدائه فنانون"، أي ممثلون محترفون (المترجم).

l.Lotman (La Structure du texte artistique, ouv, cit, p 334, et suiv, "Le Concept de personnage."

ففي آخر تحديد ليروب نسجل وجود خلط للمعايير التوزيعية > في اللحظة التي تتشكل فيها الحبكة <) والوظيفة (علاقة بشخصية أخرى، مقولة النفس) والأخلاقية (المعتدي ـ شقاء).

(79) . ألا يمكن أن نندهش إذا كان "موت" البطل في العصر الراهن، واقعا مكتسبا. فالكاتب يحتاط بأساليب مختلفة: اللاتبئير، التبئير المتنوع، غياب مركز واحد، (انظر في هذا الموضوع أعمال باختين) الذي يقول بعدم تفضيل هذه الشخصية على تلك (وهل هذا ممكن؟). هذا يحدث، فضلا عن ذلك، في وقت يتشكل فيه جمهور متنافر أكثر فأكثر (كتاب الجيب، وسائل الإعلام). وحيث أن مخاطر التفاوت و"التشويش" في فك رموز البطل ممكنة أكثر فأكثر. ومن المعروف أن لوكاتش كان يلح على ضرورة الإبقاء على البطل في النص: "كل نص يكون تركيبه متماسكا يحتوي على (...) تراتبية، فالكاتب يمنح شخصياته "وضعا" محددا، في حدود أنه يجعل منهم شخصيات رئيسية، أو صور عرضية. إن هذه الضرورة الشكلية قوية لدرجة أن القارئ يبحث عن هذه التراتبية حدسيا، ولو في الأعمال التي يكون تركيبها مهلهلا ولا تشبع كل رغبات القارئ عندما لا تتطابق مع صورة الشخصية الرئيسية، إذا ما قورنت مع الشخصيات الأخرى ومع الفعل - مع الوضع الذي يناسب موقع هذه الشخصية في التأليف.

-In Problémes du réalisme, trad française, Paris, 1975, 90.

(80) . انظر:

V.Tomachevski in Tthéorie de la littérature, ouv, cit p 294.

(81) . حول le topos du locus amoenus

النظر:

E.R. Curtus , la littérature europééne et le Moyene Age latin, paris puf 1956 p 226 et suiv.

إن هذا المخطط يشتغل كملفوظ وصفي (مواصفاتي) بسيط، وتبعا لهذا غالبا ما يكون في الفواصل الاستراتيجية للملفوظ: بداية الحكاية، بداية المقطع الخ، ولقد لاحظ بروب (الكتاب المشار إليه ص 37-38) إن هذا المخطط يوجد غالبا في بداية الحكاية. كل هذا لا يقود فقط إلى الحكاية الشعبية، أو الحكاية القائمة على العلامات اللسانية، ولكن كصفة رمزية للشخصية الممثلة. انظر مثلا الرشمات اليابانية (علامة، دليل على المعاصرة آنذاك) أو عمق بورتريه زولا الذي رسمه مانو .Manetà)

(82). يصنف بروب بدون تردد "المسكن" ضمن "صفاتَ" الشخصية Morphologie du conte, cit; p 107 وبالنسبة لجاكسون (essais de linguistique générale, paris Minuit p 63 فإن "المؤلف الواقعي يقوم بانزياحات كنائية عن الحبكة إلى الجو العام للشخصيات، ومن الشخصيات إلى الإطار الزمكاني، إن هذا المؤلف يهوى هذه الجزئيات المجازية".

انظر أيضا:

Wellek et Warren (La Théorie littéraire , ouv, cit p 309.

إن الديكور هو الوسط، وكل وسط، خاصة ما يتعلق بداخل المنزلي، يمكن اعتباره كترجمة كنائية أو استعارية للشخصية.

(83). انظر مقالنا:

" qu' est-ce qu'une description" Poétique, 19, 1972.

(84). في:

Observations sur la grammaire du Décameron" Logique du récit d, ouv, cit.

(85). انظر مثلا وصف قبعة شارل وحلوى العرس لـ Emma في السيدة بوفاري، من أجل كل هذه الحيل، البعض منها فضل باستمرار من طرف الكتاب الانطباعيين في القرن التاسع عشر ومن تلاهم، انظر:

J.Dubois les Romenciers français de l'instantané aux XIX e siécle Bruxelles 1963.

(86). يحدد زولا الشخصية باعتبارها "جهازا مركبا يشتغل تحت تأثير نوع من الوسط" (Les Romanciers naturalistes).

(87). كل هذه الأساليب تقوي من توقعية الحكاية: الإكثار من التلميحات إلى سفر التكوين في La Faute de l'abbé Mouret معناه ترك المجال للشخصيتين/ البطل لتتوقعا نهاية مطابقة لنهاية آدم وحواء.

(88). انظر أساليب المسرح حول المسرح (هملت) واللوحة في اللوحة (التشكيلي ونموذجه) الفيلم في الفيلم، الحكاية في الحكاية الخ. انظر أيضا بروب (ouv, cit, p 95) "إن الحكاية ككل كائن، لا تلد إلا أطفالا يشبهونها، فإذا ما تحولت خلية في هذا الجهاز إلى حكاية صغيرة في الحكاية، فإنها تتشكل وفق قوانين أي حكاية شعبية".

(89). Mythologiques l, Le Cru et le Cuit, ouv ,cit, p 119.



الفصـــل الثانـي

الشخصيات والوظائف النمطية

موظفو التلفظ[1] الواقعي



يشتغل الوصف، وهو سند "الوثيقة"، داخل المحكي باعتباره كلا يمتلك إكراهاته وصورته ووظائفه الخاصة. استنادا إلى ذلك يمكن التعامل معه من زاوية كونه "مُضَخِما" معجميا (إنه "شرح" بالمعنى الاشتقاقي، أي كشف عن إبدال معجمي خفي)، أو بكونه امتدادا يمتلك وجودا مستقلا نسبيا عن المحكي. إنه معادل لتسمية (يمكن استبدال هذا بذاك)، ومعادل لاسم إشارة (هذا، ذاك...)، أو هو معادل لاسم علم (بارادو، إتيان، باريس...)، بل يمكن أن يكون ملفوظا متصلا أو منفصلا يتمتع بوحدة دلالية، ويشتغل، من الناحية السردية، باعتباره عاملا (actant) جماعيا من طبيعة إنسانية"[2].

وقد يمتلك هذا العامل الجماعي، على مستوى الملفوظ (المحكي) وظيفة سردية نوعية (ديكور، منظر طبيعي، موضوع يمكن أن يكون مساعدا أو معيقا للشخصية التي يرتبط بها)، أو يمكن أن يُختصر في صيغة معرفة (اتصال شخصية

بموضوع، أو مشهد يمكن أن يكون دالا على امتلاك الشخصية لمعرفة، أو يؤكد معرفتها العملية). أما على مستوى التلفظ، فإن حجم الوصف لا يرتبط بالطابع المركب للواقع الموصوف، بل هو وثيق الصلة بالمعجم الذي يتوفر عليه المؤلف. لذلك يعد الوصف هنا أيضا حلقة وصل بين أجزاء من معرفة منتشرة في النص، وبهذا، فإنه لا يستعين بما يستعين به المحكي (السرد) من وعي وأهلية خاصة بالقارئ.

وعلى هذا الأساس، فإن للوصف تأثيرا مباشرا على وضع شخصيات العمل الأدبي، وهو وضع يشمل خصائصهم ووظائفهم السردية. وتفرض كثرة الوصف على النص المعني إخراجا سرديا الغاية منه تبرير "حالات التجزيء"، و"الحد" من انتشارها الأهوج؛ وهو ما يحدد، تبعا لذلك، شكل ظهور الشخصيات التي ستنتشر وستتعالق مع الوصف، وسيكون على السرد، من جهته، تنقيتها استنادا إلى معايير من طبيعة سردية خالصة (نظر، تكلم، صعد، نزل، أنار، الخ)، كما يحدد أدوارا (الذواق، السائح، الدليل).

فلنأخذ الأمثلة التالية:

1. صعد فلوران إلى سقيفته.
2. صعد غافار إلى غرفة فلوران.
3. تَتَقول فيرونيك على سكان القرية.
4. تفشي فيرونيك أسرار لازار.

تعد هذه المقاطع، ظاهريا، ومن الناحية الثيمية، متناظرة اثنتين اثنتين، 1 و2 من جهة، و3 و4 من جهة ثانية. هناك من جهة حالة اتصال بين شخصية ومكان (عامل جماعي)، وهناك نقل لمعلومة من جهة ثانية (مرسل ينقل موضوعا معرفيا إلى مرسل إليه). وفي الحالتين معا، تعد الإحالة على دور نمطي ضمانة على وجود تماسك بين المجموعتين (الباريسي المنحدر من وسط شعبي الذي يسكن في غرفة في السطوح، يحلو للخادمة أن تفشي أسرار الناس).

وفي الواقع، فإن هذه الأفعال المتناظرة فيما بينها "سطحيا"، قابلة لأن تنفصل عن بعضها بعضا من حيث مردوديتها السردية، ومن حيث تبعاتها على مصير الشخصيات. فإذا كان على فلوران أن يصعد إلى سقيفته، فلأن زولا كان في حاجة إلى تبرير وجود مكان عال "يُسرب" من خلاله بانوراما شاملة على الأروقة كلها. وإذا كان على غافار أن يصعد إلى غرفة فلوران، فإنه كان يريده أن يسقط في فخ الشرطة وتلقي عليه القبض. وبالتناظر نفسه، إذا كان على فيرونيك أن تفشي أسرار القرية، فلأن عملها هذا سيمكن زولا من "تسريب" بورتريه سكان هذه القرية؛ ولكن إذا كانت فيرونيك ستفشي أسرار لازار، فإن ذلك سينتج عنه مفاجأة تتمثل في إغراء صريح لهذا الأخير، وهو ما سيحدث أزمة عاطفية كبيرة عند بولين.

في الحالة الأولى، 1 و3 نحن أمام "أثر واقعي" يتمتع بوظيفة مرجعية (واقعية)، أما في الحالة 2 و4، فنكون أمام موتيف سردي حقيقي. في الحالة الأولى 1 و3 تكشف الشخصية عن نفسها من خلال وجود دور مسكوك ودائم (الخادمة النمامة، والباريسي المتواضع)؛ في الحالة الثانية، يتراجع الدور لصالح

الممثل المنخرط في حبكة أصلية هي التي ستؤدي إلى تغيره. يتعلق الأمر في الحالة الأولى بتلفظ صريح (المعرفة الضمنية التي يتضمنها الخطاب في المدرسة الطبيعية)؛ وفي الحالة الثانية يتعلق الأمر بملفوظ في حالة بناء (قصة).

استنادا إلى ذلك، تتطلب دراسة الشخصيات أولا فرزا ضروريا يفصل بين الأفعال الشبيهة (في الظاهر) بالشخصيات، ولكنها لا تملك الوظيفية السردية نفسها، وبين الأفعال التي قد تكون في الظاهر غير الشبيهة بها (الصعود إلى مكان عال، النميمة على الجيران) ولكنها تمتلك الوظيفة نفسها.

إن الجزئية الوصفية، كما رأينا ذلك، موجودة، باعتبارها "وثيقة" سابقة، فقد قام المؤلف بتحريرها (ملاحظات أُخذت من عين المكان، شهادات، توثيق كتبي)، وبذلك، فإنها تشكل هي ذاتها جذاذة للعمل سابقة في الوجود على السرد المثبت في "الملف التحضيري"[3]. وبما أن المؤلف (السارد) لا يجب أن يظهر كثيرا في أحداث ملفوظه ويتظاهر بامتلاكه الحصري له ("توجيهات الإخراج" الشهيرة عند بالزاك، من قبيل "الصوت الخارجي" للوثائق، وهو صوت غير مدرج في الوثيقة الأصلية)، فإن الشخصيات هي التي ستقوم بتقديم حالات الوصف داخل الملفوظ واستثارتها.

قد يتم هذا على مستويات متعددة، وحسب استراتيجيات مختلفة، وحسب بروتوكولات تجنح إلى أن تصبح مسكوكة، وعلى كل دراسة للشخصيات أن تبدأ من دراسة وبناء ما يمكن أن نطلق عليه "نمطية الصنائع"، و"نمطية "الذرائع"، شخصيات ـ ذرائع. ويمكن استخراج ثلاثة أنواع رئيسة: الناظر ـ الرائي، والثرثار المهذار، والتقني المنشغل، يتعلق الأمر بثلاث شخصيات نمطية تشكل جسم

الموظفين الضروريين "للإخراج" و"التوثيق" وفق النظام الخاص بالمدرسة الطبيعية، إنهم موظفو التلفظ الواقعي.

الناظر ـ الرائي

تعد النظرة ثيمة هامة، فهي تقديمية (إشارة فاصلة ـ تقديمة) ومبررة للوصف (ذريعة للقوس الوصفي الذي يدرجه). ولقد رأينا أنها تعد مكونا للمشروع الوصفي عند زولا عامة (رؤية كل شيء ورسم كل شيء، تلك هي صرخة كلود لونتيي في رواية "العمل")، وربما هي كذلك في المشروع الواقعي عامة، فقد كان هذا التيار يفضل النظرة على الشم أو الذوق أو اللمس والسمع (وهي أحاسيس كانت مفضلة ومعتنى بها في أنواع خطابية أخرى، كما هو الشأن مع الخطاب الصوفي أو العجائبي الخ).

فإذا كان المؤلف يرغب في "تسريب" وصف معلمة ما (يتطلب وصف البورصة هو الأخرى الرغبة مثلا في كتابة رواية حول حي من أحياء باريس أو موضوع حولها)، توجب عليه أن يجعل الشخصية تنظر إلى هذه المعلمة. ويعد هذا "التوكيل" النقطة المركزية في ذلك، وتبدو في الغالب من خلال تعليمات صريحة في الملفات البيداغوجية التحضيرية، من نوع: "وصف سريع لمعلمة من خلال الاستعانة بشخصية ما". ولهذا النوع من التعليمات عواقب. فهو يفترض ضرورة الإشارة إلى قدرة الشخصية / المتفرجة على الرؤية (المحتمل الوصفي)، كما يُشار إلى وجود إنارة كافية (الشمس، القمر، أو إنارة اصطناعية).

وإذا كان عليه وصف هذه المعلمة من الداخل، فعليه أن يجعل الأبواب مفتوحة، وتكون هناك زجاجيات تسمح بانتقال النظرة من الخارج إلى الداخل، ويسمح للنور بالتسرب إلى داخل الموضوع الموصوف. ذلك أن الوصف في جماليات المحتمل (هناك توجيه دائم في الخطاطات التحضيرية: العمل على جعل س أو ز محتملا) يجب أن نحس به باعتباره منبعثا من عين الشخصية التي تقوم به (القدرة على الرؤية) وليس امتدادا لمعرفة (الملف، المصطلحات التقنية).

إن حرية الحركة اللانهائية لنظرة الشخصيات تبيح وتبرر انتشار الوصف، ويمكن أن يكون لهذا الوصف نقطة ارتكاز هي الذوات (شخصيات أخرى) أو الذات نفسها (الشخصية ذاتها تنظر إلى نفسها) أو موضوعات أو أفعال (نشاط شخصيات أخرى). إن "موقع" الشخصية كله يصبح مشروطا بذلك.

وهذا ما يفسر عند زولا وجود تلك الإشارات العجيبة، في المحيط المباشر للشخصية، كيفما كان نوعها، إلى النوافذ المفتوحة، والأبواب المفتوحة، والبنايات الزجاجية والواجهات الزجاجية، والمكاتب الزجاجية، والغرف الزجاجية، كل شيء عنده غارق في إنارة طبيعية (الشمس)، أو في إنارة اصطناعية (الغاز)، والإشارة الدائمة إلى "إنارة قوية" و"سماء بلورية" و"صفاء هوائي" الخ. وهكذا، فإن للشمع عند كاترين ماهو عندما تستيقظ، أو الإنارة الخفيفة عند هيلينة غرادجان، وهما صيغتان تُفتتح بهما بورتريهات الشخصيات (تقوم بذلك أعين شخصية أخرى) أو ديكورات داخلية (من خلال أعين الشخصية) نسخة أخرى

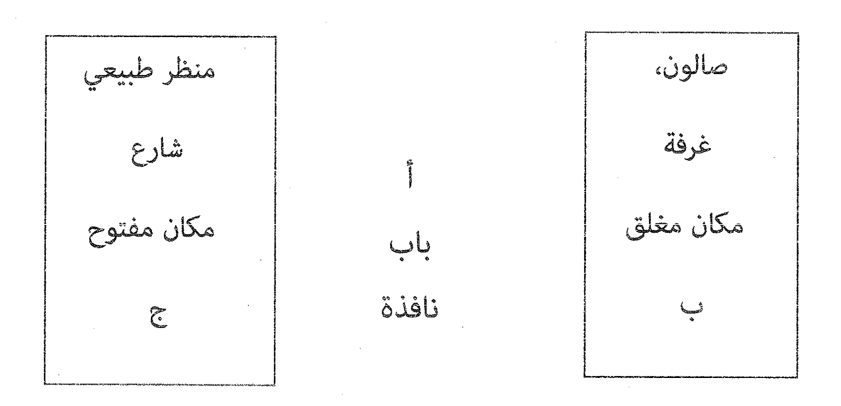
نظيرة هي الشمس في حلقة بارادو، شمس تصبح شخصية قائمة الذات، فهي التي تبرر السيل الجارف من الوصف.

ففي غياب الوصف لا يمكن الحديث عن مشاهد تصف الليل، إلا في حالة الإشارة الضرورية إلى الضوء الصادر عن عاصفة (في بداية رواية "العمل") أو عن مصابيح (المشهد الذي يصف البَرَد في رواية "الأرض")، أو مصدرها نيران (مشهد نيران الإنارة في بداية رواية "نانا"؛ نيران بداية رواية "جيرمينال"؛ النيران التي أشعلها الجيش لحظة اجتيازه نهر الموز(4) على ظهر باخرة ـ وهذا مصدر "الرؤية")، وقد يتعلق الأمر بمعدات عرضية هي التي تصنع الشخصية الزولية "الجلية".

وبالمثل، ومن أجل تبرير القدرة على الرؤية عند الشخصية، يجب الإشارة إلى أنها لا تشكو من نقص في النظر، وأن لها نظرة "حادة"، وأن الزجاج ليس معتما، ولا وجود لحاجز يعوق نظرتها، وأنها تمتلك نظارات، أو تمتلك منظارا أو نظارة بعيدة المدى. وتعد النافذة من جملة هذه الإكسسورات التي ترافق الشخصية دائما عند زولا في كينونتها وفي فعلها، فهي بالتأكيد مكان مفضل من أجل الانتقال إلى الوصف.

يتعلق الأمر بظاهرة معمارية كانت سائدة في تلك المرحلة (توزيع زجاج الواجهات على الأسواق الممتازة، استكشاف إمكانات النار والزجاج)، وكانت ظاهرة جمالية روائية في تلك المرحلة أيضا (المحتمل الوصفي، الواقعية)، وهما ظاهرتان تتداخلان من أجل الإعلاء من شأن هذا الموتيف في أفق تحديد مردودية روائية قصوى، ولم يكن نص زولا وحده من يمثل ذلك.

وهنا تتجسد مباشرة الاستعارات النظرية عند زولا حول "الشاشة" الطبيعية، وحول الفن باعتباره "نافذة مفتوحة على الإبداع"، وحلم "المنزل من زجاج". وفي هذه الحالة يوضع "فضاء سبراني"[5] قار حول الشخصية (كلمة سبراني في هذا السياق تشير إلى المعنى الاعتيادي والعام: أي له علاقة بميكانيزم التواصل، والتخزين ومعالجة ومراقبة المعلومة) سيتحول إلى ما يشبه "التوبوس"، بكل معاني الكلمة (يتعلق الأمر بكلمة كانت متداولة عند مؤلفين واقعيين آخرين؛ كليشيهات سردية ثابتة، مكان ـ فضاء "واقعي" مفضل، جاذب للمحتمل، وتعد خاصة توبوسا بلاغيا، ذلك المكان الذي نخزن فيه ونوزع انطلاقا منه معلومات التزود بالوثائق)، وبذلك سيكون مرافقا جيدا للشخصية؛ حينها لن تكون النافذة سوى عنصر من نسق عام سيصبح صفة توبوغرافية عند الشخصية، "موقعها" المفضل، موقع مستمد من حركية نظراتها:



وإذا وضعت الشخصية التي تقوم بدور الوسيط بين فضاء ضيق وفضاء واسع، بين فضاء الأثاث وفضاء حضري للأثاث، بين داخل من طبيعة ثقافية، وبين خارج طبيعي (بانوراما منظر طبيعي مثلا) أو ثقافي (بانوراما مدينة بمآثرها و"عقارها الحضري") في المكان المناسب "أ" ومن خلال حركة 180 درجة، سيكون بإمكانها مسح كل شيء، سواء تعلق الأمر بجرد خاص بسلسلة من الأشياء، أو وصف للحظة حميمية (ما هو كائن وما يدور في المكان "ب") أو تعلق بجرد أو وصف لما هو موجود في الخارج (ما هو موجود وما يدور في المكان "ج").

وتلك هي وضعية هيلانة التي يقول عنها النص:" كان الركن الذي تنزوي فيه يطل على تلك المدينة الضخمة". وتلك أيضا وضعية رولان في السطور الأولى من رواية "الوحش الآدمي:" لقد غطت الأم فيكتوار نار فرنها إلى درجة أن الحرارة أصبحت خانقة. وفتح مساعد مدير محطة القطار النافذة واتكأ عليها. إنه درب أمستردام (...) وفي المقابل (...)، وعلى اليسار (...) وعلى اليمين (...) وتحت (...) اهتم روبو لذلك (...) فدخل (...) إلى الغرفة (...). كانت الغرفة تمتلك نافذتين".

والأسلوب نفسه نعثر عليه في بداية رواية "الخمارة" (بداية ونهاية الفصل الأول)، أو في بداية الجزء الثاني من رواية "خطيئة الأب موري"، أو أحيانا في كل الروايات تقريبا، من قبيل المشهد الذي يصف روني في مقهى ريش، ومشهد فلوران وهي في سقيفته الخ. لقد كان نابليون الثالث، عندما لا يكون منهمكا بمشاهدة الأثاث الداخلي، وهو في فندقه في بويون، (أثاث وصور الحائط)، يخرج إلى النافذة في مواجهة اللاجئين (الذين ينظرون إليه)؛ أو تقدمه الرواية أحيانا

أخرى وهو "يضع وجهه الشاحب على الزجاج، كان ما زال ينظر إلى أرض فرنسا هاته، نهر الموز الذي يتدفق بشكل رائع، عبر الحقول الشاسعة والخصبة".

فإذا كانت الشخصية في الخانة "ب"، فسيكون بإمكانها التوجه إلى النافذة، لتستند إليها؛ أما إذا كانت في موقع "ج"، فإنها تستطيع رؤية ما يحدث في "ب". إن الباب الذي يتقاطع "إطاره" مع زجاج النافذة، ليس سوى نسخة من النافذة: "دفع كوبو الباب، دون أن يدق. ضوء مشع غمر القبو. دخلوا. لقد كانت غرفة مختنقة"[6] الخ؛ " الباب مفتوح على مصراعيه، كان يسمح بأن نرى..."[7]، "فُتح الباب فجأة ومكنه من رؤية (...) في وضوح..."[8]؛ "لقد فُتح الباب فجأة (...) وفي الضوء أدرك الراهب بهدوء تفاصيل دقيقة (...) فصفِق الباب، واختفى كل شيء"[9]. وكذلك الشأن مع داخل المكان المغلق (صالون برجوازي مثلا)، الكوة (التي لم يكن لها ستائر) تعد المكان المسكوك حيث يقف الملاحظ الساخر.

وهناك صيغة أخرى للنافذة، ولكن باعتبارها موضوعا - أثاثا مدرجا في المكان "ب"، يتعلق الأمر بالمرآة التي يتم من خلالها قيام الشخصية بوصف ذاتي عبر نظرتها هي، إنها تعطي دفعة جديدة للوصف، وبذلك تقدم بورتريه خاصا عن نفسها.

وسيكون الوصف "المتحرك"[10] في نهاية الأمر اختيارا استعمله زولا من أجل إلقاء نظرة على جميع أجزاء مكان مركب ومتمايز (حديقة، مدينة، أثاث)، فمن خلاله تصبح نزهة الشخصية الناظرة هي الخيط المبرر الذي يربط بين وثائق الملف التحضيري؛ ذلك أن الغاية من المسار السردي هنا هو استنفاد كل

ممكنات المدونة؛ وهكذا ستتم تغطية أجزاء الكل، تلك التوبوغرافية النصية، وسيكون محكي المسار في المقام الأول هو كل مسار للخطاب، وللملف والملاحظات والذكريات.

يتعلق الأمر بوسيلة كانت سائدة آنذاك،كما يبين ذلك الصيت الذي حظيت به "مسارات" أدولف جونان، وهي وسيلة كانت لها قيمتها وفعاليتها البيداغوجية في تلك المرحلة، على الأقل انطلاقا من رواية "سفر الشاب أنارشسيس" لبارتليمي Barthélemy (الذي أعيد نشره مرات عدة في القرن 19). ويجب وضع هذا البعد البيداغوجي ضمن البيداغوجيا العامة للنصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقد تجسد بشكل مثالي في عملين عجيبين هما " طواف حول العالم في 80 يوميا" لجول فيرن، وخاصة "طواف فرنسا لطفلين" ل برونو (1877)، حيث نعثر تقريبا على كل الثيمات التي تطرق إليها زولا (المنجم، الأروقة، الآلات، الحِرف...) وكذلك الطرق التي تُدرج المحتمل الوصفي (التنقل، البحث عن العمل، اللقاء مع أهلي من الأهالي الكرماء، النظرة المعجبة، جهات النظر العليا...).

تتضمن الأشكال الأولى للتصاميم التحضيرية عند زولا في كل صفحة توجيهات صريحة خاصة بالكتابة في هذه النقطة، من قبيل "إن المنزل الذي تصفه نزهة أوكتاف، من الأعلى إلى الأسفل"، أو "ينزل موري مع هيرفيو لمعاينة المغازة (...) وصف عام للمغازة، كما يمكن استنباطه من نزهة موري وهيرفيو"؛ ويورد غونكور في تاريخ 12 مارس 1890 في مذكراته كيف أن زولا أسر له بأنه

كان يود أن تكون رواية "الهزيمة"[11] في ذهنه "(...) نزهة رجل عبر مقر البلدية، بلا حبكة، وليس رواية".

كان من الممكن أن تبرر هذه النزهة بطريقة أخرى، إما من خلال "فضول" شخصية / متسكعة، أو سائح، وإما من خلال البحث عن موضوع، أو مكان خفي، كما هو الحال بالنسبة لسيرج وألبين ("لقد كانا يسيران إلى الأمام لكي يَرَيا. كانا يزوران الحديقة. كانت ألبين تمشي في الأمام (...) وهي صامتة، كانت تبحث عن الفرجة السعيدة")[12]؛ وإما من خلال البحث الذي يجب تأجيله ما أمكن لكي "يُسرب" المؤلف الديكور في كليته، أو يقدم بورتريه عاما لشخصية أخرى؛ وإما من خلال جعل هذه النزهة عملا، وسنرى ذلك في ما سيأتي (حملة تفتيشية يقوم بها متخصص، أو يقوم بها رب معمل).

ولنسجل أن التنقل الأفقي للمتسكع / المتنزه يمكن أن يكون متنوعا أو مرفوقا بتنقل عمودي (من أسفل إلى أعلى) تكون الغاية منه تبرير الوفرة الوصفية، وقدرة الشخصية الواصفة على الرؤية؛ سيكون البذخ الوصفي دون شك مبرَّرا، وسينظر إليه باعتباره من طبيعة بانورامية، إلى درجة أن النافذة والشرفة ومركز المراقبة ستوضع كلها في مكان عال.

سيكون وصف الأماكن هذا دائما إشارة تقديمية لبانوراما واسعة[13]: رؤية سقيفة فلوران، النافذة والنظرة "المفتوحة" لهيلين في باسي، شرفة أنجليك، هضبة السولياد وهضبة كنيسة سيرج، سقيفة أوكتاف في رواية "المطبخ"[14]، ودونيز في: "سعادة السيدات"[15]، ونافذة خادم فوجاس في "الاستيلاء على بلاسانس"، وكوة

الآنسة ساجيت في "بطن باريس"[16]، إنها تشكل كلها "مراكز جيدة للمراقبة، في مقابل ذلك الشفاف الحليبي"، وهضبة فاندوم في رواية "الخمارة"[17]، أو جيرمينال[18].

فمن يتحدث عن الوصف يتحدث أيضا عن توقف المحكي الزمني للمغامرة، وسيكون ذلك من خلال إبدال معجمي واسع إلى حد ما، ويستدعي نوعا من زمن القراءة (لائحة موضوعات، أجزاء من كل). فعلى عكس الحوار الذي يضع الزمنيتين مترافقتين، وعلى عكس الملخص الذي يحدث الأثر النقيض، فإن زمن قراءة الوصف، يدفع به إلى التراجع؛ إنه يُقصَى، أو يتم نسيانه مؤقتا.

وهذا يقتضي أحيانا، ضرورة إدراج شرح يتم ضمن حدود المحتمل لتبرير إقحام وصف، وضرورة الإشارة إلى رغبة الشخصية المفوضة لحظة استيعابها ضمن رؤية تستدعي، هي الأخرى، تبريرا سرديا، من قبل "الفضول" نانا وهي تقوم بشراء حاجاتها (كانت ترغب في زيارة كل شيء")[19]، أو من قبيل رغبة مدام هينيبو في زيارة "مكان طبيعي عجيب" يوجد في المنطقة التي كانت تقطن بها منذ خمس سنوات: "وعندما تراءت لها تارتاريت، سألت جان مدام هينيب إن كانت تعرف الساحل الأخضر؛ واعترفت هذه الأخيرة أنها لم تذهب في هذا الناحية أبدا، رغم مكوثها في هذه المنطقة مدة خمس سنوات. حينها تم تحويل الاتجاه نحو تارتاريت الخ...".

وذاك أيضا ما نجده في رواية "لا كوري"[20]، من قبيل نزهات مدام ماكسيم وروني في العربة، "اللتين حولتا اتجاههما بُغية المرور ببعض الشوارع المحببة

لهما". فمن خلال هذه الجزئيات، الصريحة عند زولا، يمكن أن ندرك تبعية الشخصية للمشروع الوصفي، وندرك الصعوبات التي تقف في وجه خلق توافق، في الإخراج الروائي، بين المعرفة والإرادة والقدرة على الرؤية عند السارد من جهة، وبين المعرفة والإرادة والقدرة على الرؤية عند الشخصية من جهة ثانية.

إن "تحويل الاتجاه" عند ماكسيم وروني، و"تحويل الاتجاه" عند مدام هينيبو، دالان في واقع الأمر على تحويل اتجاه السرد لصالح الملف التحضيري. ذلك أن الوصف يشتغل، عندما يحد من زمن السرد، باعتباره "زمنا مضادا" من الناحية البنيوية. إنه يكشف عن نفسه، من الزاوية الثيمية، من خلال أزمنة مضادة: انتظار، وصول متأخر، أو وصول قبل الوقت، والخلط بين الأشياء وسوء الفهم، حوادث متنوعة، توقف، عطب أو أمراض عارضة، انحرافات، استراحة، ترف لحظي، استراحة، توقف، فاصل، معلومات أو أفعال مؤجلة الخ.

سيتم تبرير "تأخر" السرد مثلا بتأخر الشخصية عن موعدها، و"تتحايل" الشخصية المنتظِرة بالنظر إلى المكان والديكور والبانوراما. وتلك حالة جيرفيس وهي تنتظر لانتيي في بداية رواية "الخمارة" (استعارة خاصة بقارئ ينتظر جديدا من الرواية التي سيقرؤها): "لقد انتظرت جيرفيس زوجها لانتيي إلى الثانية والنصف صباحا (...) واتجهت نحو النافذة واتكأت عليها، وعادت لانتظارها الليلي، كانت تتأمل أرصفة الشوارع من بعيد. يوجد الفندق في شارع لاشابيل الخ)[21]. أما في "لاكوري"، فإن انتظار الغذاء، بعد الاطلاع على لائحة المأكولات، هو الذي سيبرر الوصف، وهو ما تقوم به روني من داخل مقهى ريش

التي لم تذهب إليها أبدا ("حملت روني منظارها وقامت بدورة داخل الصالون الصغير")، ثم وصفت الخارج، الشارع ("ذهبت واتكأت على حافة النافذة ").

وهكذا، فإن المواعيد الـمُخْلَفَة والمتكررة لكلود مع أصدقائها في رواية "العمل" هي التي تبرر نزهتها في باريس، وهي التي تبرر أيضا لوحات وصفية متتالية. وسيمنح الوصول المتقدم لديلهوم عند الموثق في رواية "الأرض"، زولا فرصة وصف عائلة دلهوم ووصف داخل مكتب الموثق؛ وما يبرر وصف الضيعة هو انتظار فرانسواز راعي البقر الذي تأخر عن موعده؛ وتلك أيضا حالة ليزا كينو التي وصلت مبكرة إلى سانت إستوش أنجليك، وكانت تنتظر الخوري؛ كما هو أيضا حال أنجليك التي وصلت قبل الموعد إلى الكنيسة بحثا عن المونسنيور، فقامت بوصف داخل الكنيسة. وهي حالة شانتو وهو ينتظر بولين في بداية "السعادة في الحياة"[22]، "فسينظم بنظراته موقع المنزل؛ روبو وهو ينتظر سيفيرين، التي اضطرت إلى التأخر في بداية "الوحش الآدمي"، وسيعطي حينها نظرة بانورامية عن خارج الغرفة وداخلها.

وفي بداية رواية "المال"، ينتظر ساكار هوريت في المطعم، فقد تأخر عن موعده، ويقف، "في انتظار وصوله، عند "دفة نافذة من النوافذ"، حيث يمكنه، كما رأينا سابقا، مراقبة خارج المطعم وداخله، ويقدم من خلال نظراته مجموعة من الشخصيات كانت تتناول طعامها، أو كانت مارة، في الوقت ذاته. وبالمثل، "كانت عينا إتيين، وهو ينتظر عشاءه، تائهتين تتأملان السهول الواسعة، التي

كانت تنتصب شيئا فشيئا (...) أمامه"). كانت مدام رسونور تخدم بعض الزبائن، وطلبت منه أن ينتظر دقيقة (...).

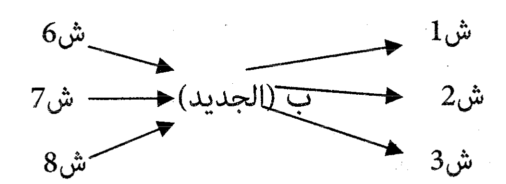
بإمكان الشخصية، متحركة كانت أو موجودة في مكان مفتوح، أو "ثابتة" في نافذة، أن "تحلم" أو" تستوعب" أو " تنظر بعدم اكتراث"، أو تكون منتبهة، كما يمكن أن "تُفتتن" أو "تتسمر" أمام فرجة، أو تنظر "بشكل "آلي" أو "تطلق العنان لنظرتها"، أو" تنسى نفسها"، إنها تفعل ذلك كله في انتظار عودة الفعل السردي، والقيام، من خلال نظراتها أو حوارها الداخلي، بعرض أو تعليق حول الديكور والفعل.

إن السرد "ينسى" الشخصية، ويشير التعبير: "على مدى النظر"، أو الظرف "آليا"، من الناحية الاستعارية، إلى مكان ضياع شيء ما، أو إلى حرمان من شيء ما. وهذا مصدر تلك التعابير المتكررة باستمرار عند زولا التي كانت الغاية منها إدخال الوصف بأية طريقة كانت: "س نسي نفسه / نسي نفسه وهو يتأمل الخ" (الماضي يؤكد دائما المظهر الاستمراري للقوسين المفتوحين)، وهي تعابير يرافقها عند الضرورة "الضديدة "[23]: "تنظر دون أن نرى" و"أضاء الباب" (...) دخلت، نظرت دون أن ترى"، "هنا نسيت نفسها لحظة (...) حاجة إلى النظر دفعتها "(IIصص 808 - 809)؛ كلود لانتيي "نسي نفسه أمام نور ساطع" (ص 618)؛ "لقد نسوا أنفسهم وهم يطوفون في الأبهاء (...) كما يفعل الفنان المتسكع العاشق لباريس الليلية"؛ "كان أوكتاف (...) يدرس المنزل بنظرة آلية" (III ص 3)؛ "إتيين الذي نسي نفسه أمام الموقد (...) كان ينظر إلي، ويعثر على كل قطعة

من الحفرة" (IIIص 1135)؛ "الطفل، (...) ينظر آليا إلى المنزل، منزل ضيق"، الخ. (iv ص 817). "بدون أن يفكر استمر الطفل في النظر" (iv ص 818)، "كانت النافذة تجذبهم، كانا يستندان إليها، وينسيان أنفسهما" iiiص 717)؛ "وبما أن الجو كان حارا في الغرفة، فقد فتحت النافذة، واستندت إليها ونسيت نفسها" (i ص 334). "نسيت جيرفيس نفسها لحظة أمام الرصيف الرمادي" (ii ص 403).

إن المردودية المحتملة لثيمة "الجديد" عالية جدا (من الجدة - سعادة النساء، بؤرة تنتشر فيها الأوصاف، وحيث يأتي شخص بـ"خبر" خاص بمغازة متخصصة في الأشياء "الجديدة"؛ والشيء ذاته يصدق على السوق، البؤرة التي يحدث فيها "جديد" هو مكان "الابتكار"): إنه يبرر، من جهة، نظرة الوافد الجديد على الديكور والناس وعلى المناظر المجاورة، ولكنه، من جهة ثانية، يبرر نظرة الناس إليه أيضا (وذاك مصدر البورتيريه الفيزيقي).

يتعلق الأمر بانحصار دلالي في النص (إن الجديد هو الذي لا يعرفه القارئ ولا تعرفه الشخصيات في الوقت ذاته)، وهو محفز على الوصف، إنه الذات والموضوع في الوقت ذاته، إنه الأصل والهدف، الوسيلة والغاية أيضا. إنه النقطة المركزية، النقطة التي تلتقي عندها نظرة كل الشخصيات، وهو في الوقت ذاته المصدر المولد لأوصاف أخرى (شخصيات أخرى أو أمكنة أخرى):



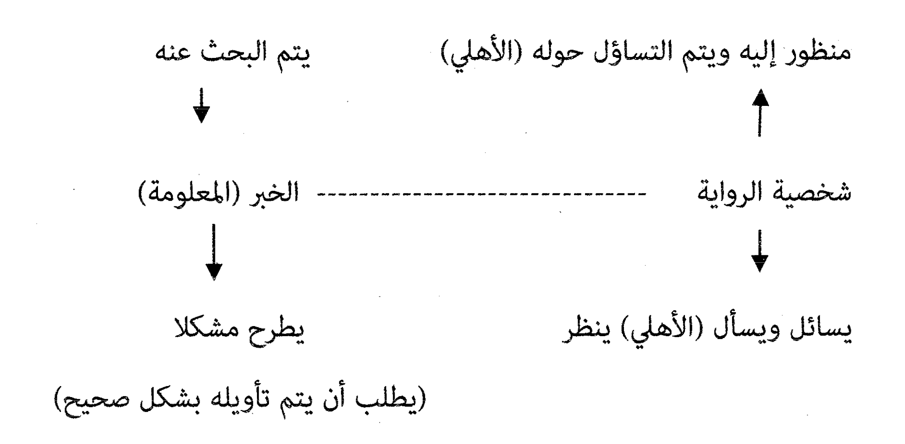
وهذا مصدر الإمكانيات التي يتوفر عليها السارد من أجل استثارة الثيمية السيكولوجية الخاصة بالدهشة والمفاجأة والتجسس والذهول والفضول الخ، وهي ثيمات يفجرها الجديد عند الأهلي، ويفجرها، في المقابل، الوسط الذي يعيش فيه الأهلي عند الوافد الجديد، يتعلق الأمر باستعارة خاصة بأفق الانتظار التي سينفتح في النص أمام القارئ.

يركز زولا أحيانا، وهذا سبق أن أشرنا إليه، إلى حالة "الاستعداد" التي يتوفر عليها الوافد الجديد والمتسكع والدخيل، فهو الذي يمكن هؤلاء جميعا من التجول في المكان الذي يقوم "بشرح" تفاصيله. وهذا مصدر التعديلات المباشرة الكثيرة للخطاطات الأولية، حيث يكون البطل الموعود في البداية واقفا في مكان ما، ليصبح بعد ذلك دخيلا يلج هذا المكان ويستكشف كل أجزائه. يجب أن تُحفز النظرة كما لو "أنها غير معتادة" لكي تبرر نفسها.

يلح زولا أحيانا على "ثبات" الأهلي، وأحيانا يركز على الوافد الجديد، المودع في مركز دائم أو ظرفي للمراقبة (أريكة، نافذة، الخ). في الحالتين معا، يمكن للثيمية ذاتها، بفعل مفارقتها وقابليتها للتكيف، أن تقوم بملء الفراغ الإخباري الذي تطرحه الثيمة العامة الخاصة بالجِدة (شخصيات في علاقتها بشخصيات، أشياء عند الشخصيات، كل عنصر من عناصر الرواية يمكن أن يصبح جديدا عند عنصر آخر).

وفي الختام، فإن معادل "الجديد" على المستوى المعرفي (شخصية ودور ثيمي كامل) في المظهرين معا (الناظر والمنظور إليه، وسنرى ذلك فيما بعد، السائل وموضوع التساؤل)، هو "الخبر"، ما يتعلق بمعلومة يتم تداولها، وتُقرأ في

الجرائد، ويُبحث عنها، وتتأكد ويتم دحضها. (نتعرف في بعض الروايات، من قبيل "المال" و"الهزيمة"، على الدور المركزي الذي يحتله بحث بعض الشخصيات عن أخبار):



وهكذا، سيثير وصول فوجاس إلى بلازانس بوزانسون، رغبة موري في تقصي أخباره، يتعلق الأمر بإرادة في ملء "فراغ" إخباري يحول فجأة هذا الأخير إلى جاسوس محموم النشاط: "قضى موري الصباح الموالي في مراقبة نزيله الجديد. وسيملأ هذا النشاط التجسسي ساعات فراغه التي كان يقضيها في بيته (...) لقد كان هذا الراهب يشتم رائحة غريبة عند جاره، مجهول يكاد يكون مقلقا (...) لقد اندهش الراهب كثيرا (...) حيث شعر للحظة بفضول كبير (...) كان يتنزه (...) يرفع عينيه، ويحاول رؤية النوافذ"[24]. وبالمثل، وبموازاة مع هذا، كان الراهب يجلس بجانب النافذة"، "لكي يرى من بعيد، إلى أقصى المدينة النائمة"[25].

ونعثر على السيناريو نفسه، في بداية رواية "السعادة في الحياة": "كان شانطو في انتظار بولين، سيذهب لكي يقف أمام النافذة (وصف لمنظر طبيعي؛ ذكريات وبورتريه شانطو) ⟵ تصل بولين (برورتريه بولين: "الكل كان ينظر إليها" III ص812) ⟵ بولين تنظر من حولها إلى الداخل المنزلي (وصف للداخل: "لقد كانت تتفحص بهدوء القاعة التي كانت مؤثثة بخشب الجوز" ص 815)، وتقوم بذلك من الخارج، وهو ما ينهي المقطع الإخباري: "لقد اخترقت الغرفة بحيوية، تسمرت أمام الزجاج الذي كانت ستائره الموصلية مرفوعة بفضل رباط من القطن (...) ويبدو أنها امتلكتها بنظرة واحدة" (ص 815-816).

إن منح المشاهد نظرة "جديدة" يعد موقفا يجب ربطه بموقف التشكيلي الانطباعي الذي يود الإمساك بالموضوع في ذاته (الكاتدرائية ومولن موني مثلا) من خلال مظاهره المختلفة، وفي تنوعاته على امتداد المواسم أو لحظات النهار، واعتباره دائما جديدا، دون أن يقودنا ذلك إلى الاستعانة بفقدان ذاكرة (سيرج) أو "نسيان الذات". وهكذا، فإن أنجليك وهي أمام الكاتدرائية: "فاجأتها الكاتدرائية (...) وكان يُخيل لها أنها تراها كل صباح لأول مرة، وتنبهر لاكتشافها ذاك"[26].

فما يكوِّن وحدة الثيمة الخاصة ب "الجِدة" هو حضورها متزامنة مع الموتيف الملح للحدود الفاصلة بين فضاءين معرفيين، وهي حدود قد تكون مادية (النافذة، العتبة، الباب، الحدود...)، وقد تكون زمنية (تبدل الساعة، المرحلة أو الموسم)، ويكون بعض هذه الفضاءات "فارغا" وبعضها الآخر "ممتلئا". وسيكون الجديد، على مستوى العلاقات البيشخصية، في الغالب دخيلا،

هو كائن غير مستقر أو هو مسافر يدخل مكانا يسكنه الأهالي والمقيمون، و/أو "عائدا" من الماضي (فلوران). استنادا إلى ذلك، فإن النص يعقلن الفضاء ويعقلن كرونولوجيته في الوقت ذاته، ويمكنه أيضا من تسريب بعض التشويق إلى النص، هو حاصل استعادة سردية: هل سيكون إدماجا للدخيل أم إقصاءً له؟

وهو ما يعني أن زولا يصر على إقامة ما يشبه التأطير المكثف للنظرات في الفصول الأساسية للعمل (بداية ونهاية الفصل، بداية ونهاية "المقاطع"، بداية ونهاية العمل) وخاصة داخل إطار هذا الطوبوس النوعي (داخل / خارج / مكان وسطي) الذي سبق أن وصفناه أعلاه؛ فهذه النظرات تلتقي وتنتشر وتتعاقب، وتحل محل بعضها بعضا انطلاقا من "مراكز" استراتيجية (نوافذ، ركن، شرفة، عتبة...). وينظم زولا، من خلال إدخال التغييرات اللازمة، فضاء العمل، كما ينظم فوبان[27] حصونا، أو كما ينظم هوسمان[28] حيا من أحياء باريس، بحيث لا يجب أن يكون هناك ركن ميت، وبحيث تغطي وتمسح خطوط الانطلاق وخطوط الوصول مجموع الفضاء الذي يقع تحتها.

وستتجسد استراتيجية خطوط الانطلاق والوصول هاته خاصة في رواية "الهزيمة"، حيث تصبح القدرة على النظرة هي القدرة ذاتها، ذلك أن الرواية محكومة في الوصف بتأطير لنظرات المشاركين في المعركة. وهكذا، فإن دولاهيرش ينظر من أعلى شرفته في سيدان بمنظاره دُنو ملك بروسيا، الذي كان بدوره ينظر بمنظاره إلى حقل المعركة من أعلى مارف ("الشطرنج").

تتميز هذه الثيمية المبررة بمرونة كبيرة. ونصادف هذه المرونة في ثيمية المرض، والفضاء الخاص، والفضاء المغلق، والغرفة المغلقة الخاصة بالذي يتعافى؛

فهذه الغرفة إن كانت تجعل المريض ملاحظا ناظرا، فإنها يمكن أن تغير من طبيعة الشخصيات الأخرى أيضا، وتحولهم إلى شخصيات ملاحظة / ناظرة. نحن هنا أمام الشخصية النمطية ممثلة في الكاهن والطبيب أو الأب الحنون، أو الذي يعتني بالمريض القادر بنظرته الصاحية على تحديد الأعراض وقراءة العلامات، وحيث "تثقب نهارا" الأسئلة التي تطرحها "الشخصية المريضة"، وتُستعاد "شفافية" هذا الأخير كاملة وفق السلسلة:

أسباب ← نتيجة، تشخيص ← الوصفة، أو معرفة ← رؤية توقع.

وتلك هي حالة باسكال وهو يقف على رأس العمة ديدي.

يمكن أن تصبح النظرة هنا "نظرة"حِرفية، تتعقلن وتصبح اجتماعية بصفتها "عملا" يقوم به متخصص، وتتطابق مع "أدوار" مفضلة (الطبيب، الشابة العفوية، العدو ذو الدم البارد...). وبالإضافة إلى ذلك، واستنادا إلى هذا أيضا، يمكن للنص أن يستعيد، كرونولوجيا، بعدا زمنيا، ويمكن أن يستعيد مثلا سوابق شخصية، أي أنه "يطرح" مجموعة من القرائن تسمح بتوقع مستقبل الشخصية (القارئ أو بدائله، الشخصيات التي تعرف، في النص، قراءة العلامات، وفك الأحجيات والأعراض).

إن التكهن هنا ليس سوى المعادل الخاص للذكرى. ذلك أن تحديد السكن من خلال الساكن، وتحديد "أسفل" الشخصية و"أعلاها"، وتحديد ما يوجد على طرفي الحدود، أو ما يوجد في مكان توسطي، كل هذا يجب أن يكون، ضمن

المقروئية والشرح عند زولا ("المنزل من زجاج")، موازيا لتحديد ما قبل الشخصية وما بعدها. فأن لا يكون هناك "ثقب" وألا يكون هناك "نقص" ذاك هو شعار العمل، كما جاء على لسان الدكتور باسكال نفسه، الذي سينضم مع ابنه الذي سيأتي، في آخر المطاف، إلى ساكنة روجون ماكار.

ومن الطبيعي أن يتحقق هذا النسق الاستباقي / الاستذكاري (النداءات وأشكال التذكير)، الذي كان موجها إلى تحديد الفجوة الكرونولوجية أو التفاوت الموجود بين الكينونة والظاهر (استباق واستعادة، توضيح وشرح) ضمن خشبة النص، وفي أماكن مفضلة منه بالذات (الأزمات) من جهة، كما يتحقق، من جهة ثانية، على يد شخصيات متخصصة هي بدائل عن المؤلف-المتحكم، تكون مهمتها هي القيام ببعض "التوقعات" و"التوضيح" و"استشراف للمستقبل" و"الحدس الاستباقي"، كما يقوم به أيضا بعض أصدقاء الطفولة أو أطباء أو كهنة يفكون ألغاز الأعراض، ويتحقق، كما سنرى ذلك لاحقا، بالاستعانة بالكلام، ضمن مشاهد البوح والتأنيب والتخلي الوقح، والشرط والثقة الخ. يعد "صحو" الشخصية هنا التجسيد المشخص "للنور" الذي يغمر الديكور ومجموع البانوراما.

وهكذا، يتم تقديم فيليسيتي في رواية "ثروة روغون"[29] بالطريقة التالية: "لقد كانت تتمتع فيليسيتي بعينين رائعتين، لقد كانت تنظر من بعيد إلى المستقبل"؛ أو مدام روسولو، التي كانت تتوقع مستقبل فوجاس في رواية "الاستيلاء على بلاسانس"[30]: "لقد كان له قناع رهيب، لن يموت هذا الرجل في فراشه". وستكون الشخصية النمطية للأعمى، بالمعنى المجازي خاصة (الذي لا

"يرى" المستقبل، الذي "ينظر دون أن يرى"، الذي لا يعرف كيف يتوقع المستقبل، أو الذي "لا يعرف كيف يرى" الحاضر، الذي يذهب "مغمض العينين"، الذي لا يعرف "كيف يرى في ما هو أبعد من أنفه")، هي المفضلة باعتبارها نقيضا للشخصية الناظرة / الملاحظة في النسق الزولي ("صاحية").

وعادة ما تكون، ضدا على ذلك، وعبر ملف المؤرخ، هي التي تقوم مثلا "بتكهنات بعدية" سلبية. فأن تكون هذه التكهنات خاطئة، فهذا لا يمنع من أنها تشكل، مثلها مثل التكهنات الصحيحة، شخصيات "صاحية" "ومتبصرة"، إنها تشكل "أثرا واقعيا" هاما من خلال الإحالة على الإمبراطورية الثانية، ذلك أن "الأعمى" يشكل، بالإضافة إلى ذلك، "زوجا" مع الشخصية الصاحية.

لا يشكل المتسكع / المتنزه والمعاق "الأعمى" و"الحكيم"، والناظر والأصم والماشي والجالس والنشيط والمشلول، بشكل مفارق، سوى تنويعات مقابلة أو مكملة وليست مناقضة، للشخصية النموذج، الشخصية النمطية التي "تملك نظرة" مشروطة بوجود برامج وصفية للمؤلف. وهذا لا يعني أنها لا يمكن أن تقوم بوظائف أخرى، وألا يكون لها "مردودية" سردية خالصة.

بإمكاننا أن نتحدث من جهة عن "تفويض" الشخصية للقيام بالوصف، ونتحدث، من جهة ثانية، عن" إخراج"، في غاية الدقة لرؤية الشخصية في نص زولا، وسيظل هذا الإخراج سريا،كما هو الحال مع كل مشروع واقعي. فكل شيء يتم كما لو أن زولا لا يمكنه التخلي عن تسريب شخصية مفوضة لكي تقوم بالرؤية، أثناء أزمة ما، في "مشهد"، أو في "لوحة" في الوصف أو في بانوراما. وتعد هذه الشخصية شاهدا عرضيا أو متخصصا، غير مكترث أو معنيا، مستغرقا في

الأحلام، أو متجسسا، وسيكون فوق خشبة النص باعتباره "توقيع" المؤلف الواصف.

يشكل هؤلاء الملاحظون / الناظرون فيلقا عند زولا؛ بل يمكن القول إنهم هنا باعتبارهم بدائل روائية للمؤلف الذي يجب أن يكون ذاك موقفه الإرادي، في العمل، وفي مركز المراقبة المفضلة للعمل (السيد المجهول الذي يسكن في الطابق الثاني في رواية "المطبخ"، بوش في رواية "المال"، ودولاهيرش في "الهزيمة"، وباسكال في "خطيئة القس موري"، والطبيب ومساعده في "سانت آن" وهي تنظر إلى كوبو في حالة هذيان، وساندوز وكلود في " العمل"، وباسكال في "لائحة مادة الدورة").

ولكنه يمكن أن يكون أيضا بديلا عن القارئ الموجود هو أيضا في موقع "ناظر" في علاقته بالتخييل الاحتمالي الذي يوضع بين يديه. إنهم هنا شهادة على معرفة يتم تداولها ضمن الآلة الروائية ومن خلالها، وفي أقصى تقدير يصبحون مجرد ذريعة، إشارة أو موتيف أسلوبي. كانت غجرية" ذات عينين شبيهتين بعيني الذئب" شاهدة على موت سيلفير على يد الدركي رونغارد، وهي حادثة رآها جوستان أيضا؛ وكانت امرأة ميغري، وهي امرأة بكماء تافهة وخاضعة، شاهدة على سقوط زوجها وموته في جيرمينال وهي وراء النافذة؛ وعجوز نكرة هي التي شهدت، كما لو أنها أمام فرجة، من نافذتها سقوط كوبو في "الخمارة"، وأيضا شيخ عجوز نكرة (صامت، أمام صحنه الفارغ، كان ينظر) هو الذي شهد عشاء نانا.

تعد صفة النكرة هنا (غجرية، شيخ طاعن في السن، امرأة عجوز...) توقيعا لاسم الشخصية الأكثر أهمية في العمل، إنه المؤلف ذاته (تضع امرأة "السيد الذي يقطن في الطابق الثاني "في رواية "المطبخ" دائما غلالة على وجهها) ذاك الذي يمكن أن نقول عنه إنه شديد الحضور في النص، ولكنه حريص على أن يظل غائبا، مجهولا، لاشخصية، تهميشا، تقنيعا، "نسيانا" للشخصية.

وبالمثل تكون الكثير من الشخصيات مرفوقة بخادمها الذي إن لم يكن مهذارا، (انظر ما سيأتي، ما يتعلق بهذا النوع من الشخصية النمطية)، فإنه يحضر مع ذلك باعتباره ملاحظا أخرس. وهكذا، يرفض باتيست، وهو المساعد الأخرس "ذي العينين الباردتين" و"ذي النظرات الصاحية" أن "يوسخ عينيه" أثناء الاستقبال الذي نظمه ساكار وانحرافات روني في "لاكوري". وهي إشارة أيضا إلى تلك "الخسارة"، وهي تنويع على الهامشية أو الفقر الوظيفي أو الاجتماعي (غجرية، خدم، شيخ هرم)، المتمثلة في كون الشاهد يكون في أغلب الأوقات طفلا أبكم: أطفال بيتو وليز وهم يشهدون قتل العجوز فوان؛ إلزير بنظرتها الخرساء الموجودة في قلب عائلة ما هو في جيرمينال، هي نسخة من نانا الموجودة في قلب "الخمارة"، فهي تشهد "بعينيها الكبيرتين لطفلة شبقة، تشتعل فضولا حسيا"، سقوط أمها في أحضان لانتيي؛ وأيضا شخصية جان، التي وضعت في قلب رواية "صفحة حب".

إن هذه السلبية النوعية، كما سنرى، ستكون محددة بشكل مضاعف مرضيا واجتماعيا (الزور خرساء، ومحدودبة، مريضة... المشلولون الخ)، وتشير، بشكل مفارق، إلى الأهمية الحاسمة في أغلب الأوقات "للوحة" أو"المشهد" (جريمة قتل،

أزمة، الخ): ففي مقابل التوصيف الأدنى أو الهامشي للملاحظ، هناك الوظيفية المضاعفة للفرجة / الملاحظة.

فقد تنمحي الشخصية أمام الوظيفة التي كُلفت بالإعلان عنها، فهي قد تكون حيوانا، أو شيئا أو أثاثا. إن قط تيريز راكان فرانسوا هو الرديف للعجوز مدام راكان، وسيقتله لوران في النهاية، ليعوَض بموتون، قطة بولين في "بطن باريس"، أو قطة شارل في رواية "الأرض"، وهو الأليف الصامت في الماخور، الذي يشاهد الأشياء صامتا، إنه "يرى كل شيء من خلال البؤبؤين الرقيقين في دائرته الذهبية"، أو يعوضه مينوش في "السعادة في الحياة".

ويتم هذا خاصة إذا كانت المشاهد يتم تصويرها في الداخل المنزلي المغلق، وغير المفتوح للجمهور، أو في مكان عام وخال من المارة. فعندما عاد موري إلى منزله، كان فوجاس يراقبه من النافذة التي كانت "تشبه عينا تتلألأ موقدة في جبهة الواجهة التي كانت تحرقه"؛ كان هناك فانوس أحمر يتبع فلوران "بعين دامعة"، وكذلك "العين الوحيدة" لرأس فانوس الغاز في سيره نحو باريس. إنه "حب ضاحك، ينظر ويهيئ نباله"، ذاك الذي يراقب، في سقف مرحاض فندقه المرح العشقي لروني؛ وتنظر الدبة السوداء في "لاكوري" إلى عشاق "عيونها الزجاجية". وفي رواية "ثروة روغان"، فإن بقعة من النور التي كانت تستدير " كما لو أنها عينا مرعوبة" ستكون هي الشاهد على مؤامرات بيير وفيليسيتي وهما في غرفة نومهما.

إن أهمية تفويض الشخصية من جهة، وإقامة "كواليس" موجهة لتهيئ "أثر واقعي" من جهة ثانية، لن تكون كما سنرى، دون تبعات على وضع الشخصية.

إنه يؤدي بالخصوص إلى عقلنة محيطه حسب أنماط وحدود الإبداع الفني ذاته، كما يؤدي إلى تقطيع الواقع إلى متتاليات، ووضعها إما في "لوحات"، وإما ضمن "طبيعة ميتة"، وإما إلى بورتريهات، وإما إلى "مشاهد" لن تكون الشخصية ضمنها سوى المتصرف الاستعمالي[31]. وقد تكون أبسط الطرق وأكثرها "اقتصادا" في تسريب "بورتريه" شخصية، بالإضافة إلى ذلك، أو تكون الغاية منها هي الدفع بفنان في الرواية إلى إنجاز بورتريه شخصية.

توضع تقنية التلفظ هنا (زولا وهو يصف بورتريه الشخصية) ضمن مشهد ملفوظي (فنان يرسم شخصية)، ليس هو ذاته سوى صورة من زولا. يقوم كلود في رواية "العمل"، برسم بورتريهات شخصيات "العمل" جاعلا النظرة ثيمة مركزية في الرواية. وبالإضافة إلى ذلك، إذا كان الوسط هو الذي يخلق الشخصية (نظريا)، فإن الشخصية في الرواية هي التي تخلق في أغلب الأوقات و"تؤلف" وسطها. حينها يقوم العمل مقام النظرة (انظر ما سيأتي)، إنها تقترح وتحين كتلة من الثيمات القابلة للتوقع وتكون متكاملة من الناحية المنطقية (يكون النموذج أخرس، فأن ترى بعيون مغمضة، فإن الكلام سينتفي، الناظر والمنظور إليه ثابتان ضمن مسافة. المشهد مثبت في نظرة الفنان).

وبهذه الطريقة كانت كلوريند بالبي تقف أمام لويدجي بوزو. وسيصبح البورتريه، وهو منبثق مباشرة من ملف "شخصيات" الخطاطات الأولية، ضمن ثبات محتمل "للوضعة"، "تثبيتا" لورقة وصفية، وسيظل "المتفرجون" من جانبهم في أماكنهم: "ظل هؤلاء السادة في أماكنهم كما لو أنهم مسمرين"[32].

وهذا أمر يصدق على كل الشخصيات، يتعلق الأمر بإشارة إلى وجود فضاء

معرفي خاص في النص مستقى في الغالب من ورقة المؤلف (معرفة الشخصيات بالعالم، ومعرفتهم بأنفسهم وتاريخهم أو تاريخ غيرهم)، وهو وثيق الصلة بإقصاء أو بوقف مؤقت لقدرة الفعل عند الشخصية. هذا بالإضافة إلى ذلك أن التوقف يحيل على "دور" سردي مسكوك، هو دور هاوي الفن وهو يقف أمام عمل فني.

وتلك حالة الأب ماغارس أمام لوحات كلود: "لقد توقف أمام الباب، أمام الأكاديميات(...) تأملها دقائق في صمت، وعيناه تلمعان من لذة العارف"[33]، أو حالة كلود الذي "تسمر" على جسر لويس فيليب[34] أمام بانوراما باريس التي ستصبح لوحة بعد ذلك. وحالة كلود نفسه وقد " توقف" وحول الأروقة إلى سلسلة من طبيعة ميتة: "انظر، قال ذلك وتوقف، انظروا إلى جمال الرصيف، أليس لوحة تامة"[35]. وهي حالة هيلانة في نهاية "صفحة حب". لقد توقفت مباشرة أمام باريس التي حولتها بنظرتها إلى لوحة "تحت نظارات حيث تبدو المناظر البعيدة ذاتها وكأنها صورة واضحة شبيهة بصورة يابانية"[36]. وهي حالة الفتيات ورفقائهن في "نانا"[37] وهم وقوف أمام قصر شومون: لقد توقفوا وقد "بهرتهم عظمة المدخل الواسع" التي تكاد تكون فرجة مسرحية، وستظل ثابتة في ذاكرة نانا، إنها "الرؤية الملكية لشومون".

وهي الحالة الخاصة بتعميد الأمير الإمبراطوري الذي "استقر" في نظرة مدام كورين باعتباره "رؤية"، وباعتباره "فرجة": "عندما وصلت إلى البوابة، التي كانت مفتوحة على مصراعيها، وجدت نفسها أمام فرجة خارقة للعادة، وتسمرت في مكانها (...) لقد اختفت الرؤية. حينها وجدت نفسها في واضحة

النهار، وظلت مذهولة، معتقدة أنها رأت بعض اللوحات القديمة الشبيهة بلوحات اللوفر، وقد لفحها الزمن، محمرة ومذهبة، بشخصيات قديمة لا يمكن أن نصادفها على الرصيف"[38]. يعد هذا المشهد في الغالب، كما يتم "تكريسه" من خلال نظرة الشخصية الثابتة في مكانها، وقد تم تحديده بوضوح ضمن قوس "بصري"، قوس نظرة المتفرج، مشهدا مثبتا في الذاكرة وفي تاريخ الإمبراطورية الثانية، وهو ما يؤكده المثال الأخير.

لن تكون الشخصية حينها سوى الوسيط الذي يدخل الورقة التاريخية المكتوبة سلفا. وهكذا، ستكون حمولة تقسيم مارغوريت "الشهير" في رواية "الهزيمة، مثبتة بشكل ثلاثي باعتبارها "مشهدا" عند موريس ("موريس (...) شهد الفرجة الرهيبة" V p 658) من خلال نظرة ملك بروسيا، ومن خلال "الكلمة التاريخية" لهذا الأخير في النهاية (آه من هؤلاء الشجعان" V p 686). يتعلق الأمر بطبيعة الحال بلحظات سردية مفضلة، ويمكن أن تكون مصدرا "للتعلق"، خالقة بذلك أثرا جماليا وفرجويا، واستنادا إلى هذا الإخراج لجزئية من النص تتحدد حالة تباعد، هي التي تتحكم في استقلاليته وتماسكه الداخلي: لحظات أزمة، حالة قصوى، حالات اتصال أو انفصال صريحة لشخصيات، "مشاهد" متنوعة.

وهكذا، فإن الحريق النهائي في رواية "الاستيلاء على بلاسانس" سيحوله البرجوازيون الحاضرون هو نفسه، إلى "فرجة": لقد تجمعوا هنا، على ضفاف الجدول، صالون في الهواء الطلق. وجُمعت الأرائك التي انتزعت من الحريق، في شكل نصف دائري لكي تسمح بمشاهدة الفرجة (...) لقد أصبح الحريق رائعا

(...) لقد تجمع هؤلاء السادة وتلك السيدات على الأرائك، يستندون ويرفعون رؤوسهم (...). وقد كان أفراد عائلة بالوك منذ بداية الحريق، يستندون إلى النافذة وينظرون إليه من غرفة الطعام".

يسهم استعمال ثيمية "فاصلة" (وربطها باستعمال فعل الماضي الدال على الديمومة الوصفية في مقاطع من هذا النوع)، بالإضافة إلى ذلك كما رأينا، في التشديد على هذا التقطيع في لوحات قابلة للفصل النسبي والمستقل؛ إن "فتح" الباب وإرفاقه بـ "غلقه"، والصعود إلى مكان عال متبوعا بالهبوط منه، وظهور نور متبوع باختفائه الخ... كل هذه الإشارات الثنائية، التي تعد متكاملة من الناحية المنطقية، تسهم في "تثبيت" متزامن للشخصية والأشياء والمشاهد، وتثبيت نص الوصف في الوقت ذاته، تماما كما يقوم إطار الباب أو النافذة بـ"تأطير" جزئية من الواقع الموضوع للنظرة، أي "تأطير" نصي للوصف.

يجب أن نربط كلمة "إطار" بكلمة "قسم". فالكلمة "إطار"، يجب أن نتذكر ذلك، تتكرر باستمرار في المشروعات الأولى لسنتي 1868-1889 عند زولا: "رواية سيكون إطارها (...)، رواية سيكون (...) "، والقصاصة تحيل، بطبيعة الحال، على التقطيعات المدرجة في الملف التحضيري (مقالات صحفية، استشهادات...). انظر مثلا في "الدكتور باسكال"، المشهد الذي نعثر فيه على كل هذه الثيمية، ولكن أيضا على كل ممارسة الكاتب زولا (الصمت،" قصاصات الصحافة"، النافذة، الملف، التصنيف، الأرشفة، النزهة، الرعشة، النظرة، امتلاك معلومة، الخ)، ما يخص نشاط باسكال ذاته: "لم يتكلم، أمسك بمقص، وبعد أن قرأ المقال، اقتطعه

وألصقه على ورقة حيث سجله ببنط كبير وغير منتظم. ثم عاد بعد ذلك إلى الدولاب لكي يصفف هذه الملاحظة الجديدة (...).

وانظر أيضا فليسيتي التي أخذتها رعشة، وهي تقوم بنزهتها المعتادة، عندما رأت فجأة نسخة من جريدة " temps " ملقية على الأرض، لقد ألقى بها الدكتور هناك، بعد أن اقتطع المقال لكي يضمه إلى ملف ساكار؛ وأخبرتها عن ذلك أيضا، دون شك، النظرة من النافذة، عبر فتحة الورقة، ذلك أنها توقفت فجأة عن المشي"[39]. وأيضا كيف تتحول الكثير من البانورامات الباريسية في "العمل" إلى لوحات، خاصة المنظر الذي كان يتأمله كلود وهو على جسر لويس فيليب، حيث تتكرر ألفاظ "القصاصات" و"التقطيع" باستمرار، وتكون مرفوقة بكلمة دالة على الكتب: "هامش": "بين هذا الواضح وهذا الهامش الغامق، كان السين المتموج يلمع، وقد تخللته قضبان رقيقة على جسوره"[40].

إن الكشف عن الشريحة الوصفية يصل حالة قصوى إلى درجة أن زولا يكرر الجملة ذاتها في مبتدأ الوصف وفي مختتمه. وهكذا، فإن وصف السمك في الأروقة من خلال نظرات فلورانس ونزهاتها، تكون "مؤطرة" من خلال الاستعانة بالجملة ذاتها ("الصدفات الوردية والمرجان النازف الخ " I p697 et 703).

وإذا لم تقم شخصية واحدة بالوظيفتين (التحفيز والتأطير الجمالي)، سيكون، في غالب الأحيان، بإمكان مختص في النظرة (فنان تشكيلي، ذواقة الخ...) أن يحل محل الشخصية - الناظرة (من قبيل كلود وهو يقف بجانب فلوران في "بطن باريس")، وهو ما يعمق من هذا التشكيل الذي يضفي جمالية على الواقع من خلال "اللوحة" أو"المشهد"، ويبرر، بالإضافة إلى ذلك، استعمال عدد

من المفردات التقنية الخاصة بالوصف. وبالمثل، يقوي الاستعمال الطبيعي، ضمن هذه الجزئيات في الرؤية، لمرجعيات أو حالات التلميح إلى لوحات وفنانين تشكيليين ومجازات وشخصيات أسطورية أو تخييلية، من أسلبة الوصف واستقلاليته باعتباره "فرجات" (تعد كلوريند، مثلا، في "وضعتها" تارة ديان وتارة أخرى فينوس[41].

وفي النهاية، فإن معرفة النظرة عند الشخصية لا يمكن فصلها هنا عن معرفة الكتابة التي هي من نصيب المؤلف؛ أو تنتمي، بالتدقيق، إلى ما كان سائدا في تلك المرحلة: أسلوب فني، كتابة واقعية، كتابة انطباعية، وهي أمور سبق أن ذكرنا ببعض خصائصها العامة. يمكن لهذا الاستعمال الوظيفي للشخصية أن يسير بالنص، يجب أن نذكر بذلك، في اتجاه تركيزه بشكل مضاعف على شخصياته الحاملة لنظرة، وهي مجرد أداة، ولكنها حاضرة باستمرار وقادرة على القيام بكل شيء بالمؤلف وهو يعدل من ملفه الإعدادي، وإما تسير به في اتجاه امّحاء الشخصية التي يمكن أن تجرد من هذه الوظيفة الثقيلة.

إن العلامات الرئيسة والصريحة، لتجريد الشخصية من نظرتها لصالح إعادة توزيع الملف الإعدادي وتوزيع كلام المؤلف هما من جهة، محاولة لإدراج الذات النحوية وإدراج الموضوع الساكن الذي يستثير الوصف ويبرره (مثال: "كانت الشمعة تضيء الغرفة"؛ "إن الموضوع مطروح باعتباره مرسلا للمعرفة)؛ وتمنح، من جهة ثانية، النظرة بعدا انطباعيا يدرج الوصف من خلال ضمير غير مشخص في الغالب (مثال "في الخارج، ومن خلال نوافذ زجاجية صغيرة، كانت تنتصب أجزاء من حديقة مونصو").

يسهم هذان المقومان الوصفيان من خلال ماضي الديمومة الذي "يثبت" الوصف في "لوحات" منتزعة من كرونولوجيا، من جهة، في الدفع بالأشياء والموضوعات نحو المجاز والشخصنة والأنسنة - يمكن أن يصبحوا شخصيات قائمة الذات - ويجرد، من جهة ثانية، الشخصية من طابعها الإنساني. ولقد سجلنا أعلاه، ونحن نتحدث عن الثيمية السيكولوجية التي تجنح إلى مصاحبة الإشارة لنظرة الشخصية، وجود تضعيف في عبارة من قبيل: "نظرة آلية"، "نظر دون أن يرى"، "نسي نفسه"،"دون أن يفكر" الخ.

ويجب أن نسجل في النهاية، بطبيعة الحال، أن هذا الحقل الدلالي لنظرة الشخصية (رأى، لم يعد ينظر / منظورا إليه / لم ينظر إليه) يمكن أن يكون أيضا، بفعل قوته الثيمية المؤثرة، وبمردوديته الكبيرة باعتباره مقوما يقوم بكل شيء من أجل تحيين دفتر تحملات الشخصية، مقوما سرديا قائم الذات، ويستخدم خاصة في ترسيم المسار العام للشخصية على امتداد الزمنية التي تستهلكها الرواية: منظور إليه، لا ينظر، نظر، يمكن أن تكون كلها إشارات إلى خطر داهم، أو إلى سعادة آتية أو حاضرة.

وتلك حالة سيرج. إنه يقضي وقته في باردو في الرؤية وفي النظر، تنظر إليه ألبين، وتنظر إليه الطبيعة. فقبل البارادو، كان "يضع القبعة دائما على جبهته"، "يغمض عينيه ويثبتهما على الروح"، "وظهره يواجه الضوء". وفي حلقة "الفتحة"، تبذل ألبين مجهودا من أجل أن تجعله يحول عينيه: "سيرج، رجاء لا تنظر إلي". وبعد البارادو، يوصف بالعبارات التالية: "لقد كانت عيناه كبيرتان، ولامعتان يتراءى من خلفهما فراغ"، وكان نشاطه يكمن في جعل" النوافذ" عمياء من خلال

إخفائها بأوراق "وسد كل ثقب في الكنيسة؛ وفي آخر لقاء سريع بينهما قالت ألبين: "عيناك هما اللتان ماتتا". يشكل فعل النظر هنا، من خلال تنويعاته الدلالية، الشخصية ذاتها، إنه وحدة وهيمنة الديمومة الدلالية للشخصية دون أن يقوم بتفتيته بشكل متتالي من خلال نظرات أو لوحات متنوعة.

الثرثار المهذار

تتدخل شخصية نمطية ثانية لكي تواصل ما يقوم به الناظر الرائي من أجل إدراج "الوثيقة"، ويتعلق الأمر بالثرثار "الشارح". "كنت أكشف عن كل ما تقوله صحافة تلك المرحلة من خلال حوارات"، هذا ما صرح به زولا نفسه وهو يحضِّر لكتابة روايته "المال". فعوض أن يُدرج وصف العالم من خلال ناظر - رائي، فإنه يمكن أن يتم من خلال كلام الشخصية. وإذا أخذنا قاطرة موضوعة للوصف مثالا على ذلك، أي مثالا على ورقة تقنية خاصة بالمفردات التي يجب تسريبها إلى النص، فسيكون بإمكان شخصية ما أن "تتكلم" هذه الورقة وهي تقدم القاطرة في كل "جزئياتها" إلى شخصية أخرى لا تعرفها، أو ليست على دراية بعوالم القاطرات. حينها لن تتخذ الورقة التقنية شكل "لوحة" أو "فرجة"، أو "مشهد"، بل ستكون حوارا، ولكنه حوار يتخذ هو نفسه في الغالب شكل مدونة تكون موضوعا لتعليق (بالأسلوب المباشر، أو شبه المباشر، أو أسلوب غير مباشر).

إن الشخصية هنا، وبكل معاني الكلمة، هي "الناطق الرسمي"، ذلك أن المقطع السردي لا يقوم سوى بوضع أقطاب مشحونة دلاليا (علماء) أو فارغة (الباحثون عن المعلومة) للتداول، وتكشف هذه الأقطاب عن نفسها دائما بكلمات، "جزئيات" و"شرح". وهنا أيضا، يجب تبرير هذا الشرح، من خلال قدرة الشخصية الشارحة على الكلام، ومن خلال إرادتها في الكلام، ومعرفتها للكلام من جهة، ومن خلال إرادة السامع والباحث عن المعلومة واستقبالها ومعرفته وقدرته على تلقي هذه المعرفة، من جهة ثانية. وهذا هو مصدر المركب التالي، القابل لأن يخضع لتحديد مزدوج يكون مقدمة للوصف:

	وجهة نظر	إرادة	معرفة	قدر
الباث ←	في الكلام ←	في الكلام ←	على الكلام	الكلام
	وجهة نظر	إرادة	معرفة	قدرة
المتلقي ←	الاستماع ←	الاستماع ←	الاستماع	الاستماع

يضع هذا المقطع للتداول، وبشكل تفضيلي، موظفين متخصصين وشخصيات نمطية للتلقي باعتبارها من الدخلاء، "فالجديد" والعضو المنتسب حديثا، والمتعلم، والعصامي، والأجنبي، كلهم يرغبون في التعلم أو الحصول على معلومات، ونضعهم في اتصال مع موظفين مؤهلين من الباثين، والشخصيات النمطية من التقنيين، والمخبرين والثرثارين، والأهالي من المهنيين والمتخصصين.

سيكون استعمال هذا "الدليل" من الأدوات التي تستعملها الشخصيات عند زولا بشكل دائم (متخصصون في هذا الاستعمال) أو ظرفيا ولحظيا (غير المتخصصين): مثلا، من أجل "تقديم وصف" لكنيسة سنستعين بشخصية لم ترها أبدا وندفع بخوري معماري متخصص في الديكور إلى تقديم معلومات عنها. وهكذا سيكون أوكتاف دليلا لصديقه بول في المغازة، وسيقوم جيلكان بالدور نفسه أمام ريفيين يحضرون حفلة تعميد الأمير الإمبراطوري، وسيقوم ديزيري بهذا أمام سيرج في فناء الدواجن، وستقوم بذلك ألبين أمام سيرج في البارادو، وكلود أمام فلوران في الأروقة، وبوردونيف أمام موفات في المسرح، وكلود أمام كريستين في باريس؛ وقد "شرح" قريب لوتو، رغم أنه غريب، لهنريات كيف حوصرت مدينة باريس، وسيرشد السيد فيرلانك المفتش الجديد لوران في الأروقة، ويصبح مارجولان دليلا لـ ليزا في أقبية الأروقة الخ.

يستقطب الزوج المرشِد / المرشَد في الواقع نصف الثيمية التي تقوم بالتبرير تقريبا: العلم، النزهة، جرد الحاضر والماضي، الدهشة أمام الجديد، الكلام الشارح، والنظرة الجمالية، "ترجمة الكتابات غير المقروءة الخ. وتثبت التوجيهات الكتابية في الخطاطات التحضيرية أن زولا كان يستخدم باستمرار هذه الثيمية من أجل إدراج وصف العلاقات القائمة بين الشخصيات: "أريد أن أعرف (...) تعرف أسرار الأحياء الشعبية من أفواه النمامين"، كما سجل ذلك وهو يهيئ تصميم II,3 "جيرمينال": "الأسر الثلاث وقد كشفت عن نفسها من خلال القيل والقال".

ويتصور زولا، من أجل إنجاز هذا الفصل، سلسلة معقدة من التنقلات واللقاءات وحالات الافتراق بين ثلاث مجموعات (ملهوفيك - بييرو)، ما يمكن أن نسميهم، من أجل شرح نسق "خطوط التصويب" لحامل النظرة، "خطوط القول"، التي يقوم بها الناطق باسم جهة، والغاية من هاته الخطوط هي"استحضار" مجموع المعلومات التي يجب أن توضع للتداول.

وسواء تعلق الأمر بالتقول على الآخرين أو بالكشف عن أسرار تخص الذات، أو تعلق بالحوار أو المونولغ، فإن العبارات التي تتردد في كل هذه الحالات، بقلم زولا من أجل"تسريب" سوابق بيوغرافية للشخصية، أو من أجل وضع "جرد" إخباري حول الأفعال هي من الطبيعة التالية: "كلام ثرثار"، "سيل من الشتائم"، "هزيمة"، "دفق من الكلام"، كلام لا ينضب"،"يجري"، "يتدافع"، "صنبور"، "يفتح،" برميلا فقد سدادته الخ. نحن هنا أمام ثيمية الدفق والانهيار، تمازج وانشطار، ينتظم من خلالها العمل كله، ويمكن أن تقوم في الغالب بالاستعانة باستعارات وبثيمية "السيولة" (الغسيل، يسيح، فاض). وبالإضافة إلى الهذر والثرثرة التي لا تحد، هناك إذن ثيمية ذات تلوين سيكولوجي يستعملها المؤلف من أجل تبرير هذا "السيل" أو ذاك الدفق من المعلومات.

يتعلق الأمر بثيمية تسهم، ضدا على ذلك، في "تنشيط" الشخصية، وتحويلها إلى "فرد"، وتساعدها على التخلص من ذلك الوضع الجامد والاستعمالي الذي يختصر في "ناطق رسمي"، وذلك بغية خلق حالة "أثر شخص": التأنيب والغيرة، والحقد والغضب والمصلحة والانتباه للسائل، وحب الحقيقة، والفضول، كما هو

الحال مع ثيمية النظرة، و"نسيان الذات" (نسيان التوافق، واللباقة، ونسيان الذات في البوح الخ).

إن الغاية من الإشارة إلى كلام الشخصية متعددة: فهذا الكلام لا يتكلم عن أشياء وأحداث في النص فقط، ولا يكتفي بأن "يشرح" و"يسرب" الشخصيات الأخرى وأفعالها وديكورها فقط، بل إن الكلام ذاته يشرح و"يسرب" الشخصية التي تدعمه. إن الكلام ليس سندا لوثيقة حول عالم التخييل فقط، ولكنه وثيقة حول الشخصية؛ صيغة قولة، سوقي، نظرية، اعتراف يكشف، من خلال مضمونه ومن خلال شكله، عن الشخصية التي تقوم به، ويسهم في تحديد موقعها وتصنيفها اجتماعيا ومهنيا، سيكولوجيا وبيولوجيا: تعلن اللغة اللاتينية عن الراهب، والسوقي يحدد العامل، واللفظ التقني يشير إلى العالم، كلمة "مدنية" والثغثغة الصبيانية، إنها تستحضر جميعها "أثرا واقعيا" شاملا وهاما.

وبالإضافة إلى ذلك، وبما أن أمر الكلام لا يُفوض إلى شخصية فحسب، بل ينتشر أيضا في النص في شكل إشاعات، و"أصوات" نمامين، ومن خلال كلمة "يقال" المجهولة المشوشة المصدر، ومن خلال الاستعمال الدائم للأسلوب الشبه مباشر، وبما أنه منتشر في مادة النص ذاتها من خلال استعادة صوتية (حرف R في "لفة الأصوات الطرية" في "الخمارة" أو "بطن باريس")، فإن هذا كله يُمَكِّن من إخفاء مصدر كلام السارد نفسه، وجعله غير قابل للتحديد بشكل من الأشكال.

التقني المنشغل

هناك شخصية نمطية ثالثة تعد هي الأخرى تنويعا عن الشخصيات الناظرة / الرائية والثرثارة"، وتحتل هي الأخرى موقعا مركزيا في الكون الروائي عند زولا. يتعلق الأمر بالتقني المنشغل. فبالإمكان إدراج "الوثيقة"، الجذاذة الوصفية (الخاصة بشخصية، بديكور، بمنظر طبيعي، أو مكان للسكن) وتبريرها من خلال إسنادها إلى شخصية يقوم فعلها (وليس نظرتها أو كلامها) بتحديد التفاصيل في أجزاء داخلية تشكل الموضوع المطروح للوصف؛ وهنا تصبح الشخصية حاملة لأداة لا لنظرة أو ناطقا رسميا. لا يتعلق الأمر في هذه الحالة بمعرفة (النظرة)، أو بمعرفة فعل بيداغوجي (الكلام)، بل يتعلق بمعرفة للفعل. إن الطريقة المثلى لتفحص كل أجزاء آلة أو ديكور هو أن ندفع بشخصية إلى صناعة هذه الآلة (أو هذا الديكور)، أو الدفع بشخصيات أخرى إلى استعمالها أو صيانتها.

يحلم كلود في رواية "العمل" برسمكل المهن الآية للاندثار، وينطق ساندوز في الرواية نفسها، في آخر سطر، بهذه الكلمة: "إلى العمل". فكل عمل يأتي بمعلومات لها علاقة بالشخصية وبوسطها، في الوقت ذاته. ذلك أن تفكيك وتركيب الآلات، وحلول الشخصيات في مكان ما والرحيل عنه، وكذا المشاهد الخاصة بعمل مهني نمطي، كل هاته العمليات تتدخل من أجل استعادة وتقسيم وتعديل وتوزيع لوائح الأدوات، ولوائح عناصر ديكور ما، وتعد جزءا من الملف التحضيري، ولها نصيب كبير في استثارة ما يصنف ضمن "الأثر الواقعي". لقد وصف الكثير من البلاغيين هذا النوع من الوصف "ذي الطبيعة

الدرامية" الذي يتم الكشف عنه من خلال فعل ما، ويقال إن هوميروس كان أول من برع فيه (فعوض أن يصف أسلحة المحارب، فإنه كان يجعل هذا المحارب نفسه يلبس كل القطع الحربية واحدة تلو الأخرى)(42).

وتبعا لذلك، فإن العمل يشكل هنا مسار خطاب، أو هو تأزيم لمعجم (لائحة الأدوات، لائحة الأثاث، لائحة الأشياء، الخ) من خلال الإحالة على معرفة للفعل تتحدد ضمن برنامج تكنولوجي قار. وهكذا، فإن مشهدا خاصا بالحرث في رواية "الأرض" يمكننا من تسريب اللائحة المركزية للعربة، في شكل أفعال يقوم بها البطل (جان): "جعلها تشد على سكة المحراث، اليدان في مقبض العربة، وصرخ في فرسه من أجل إثارته (...) وكان المحراث وسكته يخترقان بصعوبة الجزء المحروث من خلال هذه العملية الصعبة. وكانت المدرة الكبيرة تحدث صوتا حادا وهي تشق التراب"[43]. وكان عمل كوبو فوق سطح المنزل يمكنه من وصف الوسط المهني للزنك، ويسرب لائحة للأدوات والأفعال المتتالية. وبالمثل نجد في "بطن باريس" مشهدا لصناعة النقناق الذي تدشنه الجملة التالية: "لقد كانت عائلة الكونوغراديل تصنع كل شيء في منزلها"؛ وهي الجملة التي تبرر لائحة الأدوات المستعملة، وسلسلة الأفعال التي تتحقق ضمنها. وهذا ما يسميه زولا الوصف من خلال "الحركة"؛ تصبح "المغازة كلها مسرحا لفعل درامي"، هذا ما كتبه في "سعادة النساء".

وكما يسجل ذلك زولا وهو يدافع عن أحد كتبه الذي كان موضوع انتقاد (على المستوى الأخلاقي)، في "الخمارة": "الكل كان يعمل"[44]، وهي طريقة عند زولا لتبرير طريقة في الوصف، (وصف تقني)، ولكن أيضا لأقلمة أدبية لثيمات

كانت إلى تلك الفترة مقصية، أو على الأقل هامشية (وعلينا مع ذلك أن نسجل الدور الذي لعبه كتاب مثل "عمال البحر"، لهيغو في هذا المجال). ويجب ألا ننسى أيضا أن أعمال زولا هي من نفس مستوى الأناجيل الذي يسمى أحدها "العمل".

إن وصف العمل قبل أن يكون بؤرة لانبعاث شامل، كما هو الشأن في رواية "العمل"، هو بؤرة لانتشار معجم تقني خاص، وهو، في الوقت ذاته، علامة على عمل (الكاتب) على المعجم. إنه يحيل، في نهاية الأمر، على ما تملكه الشخصية من معرفة للفعل، أكثر مما يحيل على خبرة المؤلف وعلى جذاذاته. إن العمل (في المنجم، وفي الحقول وفي المغازة وفي الورشة) هو استعارة تشير إلى عمل المؤلف وإلى معرفته فن القول.

وهذا مصدر المشاكل التي تطرحها قراءة بعض المقاطع من قبيل: "لقد وضع لاتوز البرشيل فوق حلة القداس، وحركها وتناول الفتيل والكتونة والمنصفة (...). وصرخ لاتوز: انتظروا لا وجود لقماشة القربان في المحفظة... لقد أخذ أمس مساء كل المطهرات والنوافير والأقمشة الوسخة من أجل غسلها (...). ثم تقدمهم، وهو يحمل قوارير الماء المغطاة بفوطات وغادر الساكريستي"[45].

أو من قبيل: "كان قد وضع آليتي النسج فوق رافلة القداد وعلى منصية (...) ثم بعد ذلك أدخل اللاطات في الفتحة الخشبية (...) وبعد أن أدارها يمينا ويسارا انتهى بأن مد المسامير وهو يتراجع"[46]. أو أيضا: بحيوية، قام مساعد المراقب بعد أن كشف عن مسحوق البارود بواسطة مقطع، أدخل الفتيلة في بيت النار (...) فصوب، وأزال المسمار، بينما كان الثلاثة يسيرون نحو الصندوق

الكبير، يغيرون ويديرون ممسحة مدك المدفع"[47]. أو أيضا في جيرمينال: "كل واحد منهم كان يشق الشيست الذي كان يحفره بمعول"[48].

يتطلب وصف العمل إذن وصفا جديدا (لغة واصفة) يشرح حدود الوصف الأول. ويكون النص، في فقرات كهاته، شبيها بكتاب مدرسي لتعليم كيفية استعمال الآلات الذي يُعد هو كتابتها المباشرة. وفي هذه اللحظة بالذات تصبح الشخصية من خلال نشاطها هومو فابر[49]، إنها "ناطقة باسم عمل". بعبارة أخرى، تصبح سندا "لأثر واقعي" كبير، وهو أثر يقتضي، بشكل مفارق، حدا أدنى من الإخراج السردي والأسلوبي.

ذلك أن شخصية العامل هي دون شك شخصية غير مكلفة لحظة وضعها على خشبة المسرح، إنها قريبة من إعادة كتابة الجذاذات التعليقية للملف التحضيري. يكفي في ذلك الإحالة على لائحة من المهن، أو على لائحة كنائية من الألبسة المهنية، لكي نبني وسطا محتملا. إن الشخصيات، وهي أدوار مجهولة، التي توضع على مسرح النص من خلال اسم مهنتها، أو من خلال لباسها، تُعفينا من الوصف الطويل، يكفي الإحالة على اسم علم وبيوغرافيا أو بورتريه.

استنادا إلى ذلك يمتزج السكان ويختلطون بمحل سكناهم، ولن يكونوا حينها سوى نسخة مؤنسنة عن وسط موضوع للوصف. وهكذا، نجد أنفسنا في بعض الصفحات من الفصل الأول من روايته "بطن باريس"، أمام وصف واسع يتم من خلال نظرة فلوران وكلود ونزهتهما: فلاحة نساجة (...) على رأسها قبعة بيضاء ومنديل تضعه على قميص فضفاض، تاجر خمر، بقبعته الكبيرة ملطخة بطبشور دهني، مزارعون صغار، طرابيش بيضاء، قمصان واسعة، قمصان زرقاء، مجموعة

من القمصان، وكلاء، تجار نظيفون جدا، تجار خضر، حمالون وسخون، سترة محملة بأطعمة وضعوها على أكتافهم، حمالون، بائعون، تجار الفصول الأربعة، أشجار مثمرة، طباخون، أشياء جديدة، رئيس عمال بسراويل ضيقة وقمصان عريضة مدهشة، عمال ببدلات بيضاء وفي أيديهم أدوات، سيرجان المدينة.

ونعثر على التقديم نفسه الخاص بمجموعة من المهن في روايتي "الخمارة" و"جيرمينال" الخ، حيث يقوم النص أيضا بتوضيح "مقروئية" الشخصيات: "نتعرف على صناع المفاتيح من خلال بدلاتهم الزرقاء، والبنائين من خلال سترات بيضاء، والصباغين من خلال بدلاتهم التي يضعون تحتها سترات".

وتعد شخصية العامل، بالإضافة إلى ذلك، وفضلا عن وظيفة "الأثر الواقعي" التي تقوم بها، سندا مثاليا لمعيار مزدوج، إنه نحوي (المعجم المتخصص لمهنة ما، الأحادي المعنى)، ولكنه تكنولوجي (السلسلة المثالية لأفعال وبرامج وتحكم في الأدوات غير القابلة للاستبدال) واستبدالي (لائحة من الأدوات) وتوزيعي(تسلسل الأفعال). حينها ستصبح الشخصية، سندا لخطاطة معيارية ضمنية لنموذج سلوكي، من خلال الإشارة إليها فقط.

وبالإضافة إلى ذلك، كما هو الحال مع استراتيجية النظرة التي توجهها الشخصية إلى نفسها (المرآة)، أو إلى الأشياء والإجراءات (المشاهد) أو إلى الذوات (شخصيات أخرى)، كما هي حالة الكلام الذي يمكن أن ينطبق على الذات (الاعتراف) وينطبق على الآخرين (النميمة) وعلى الأشياء (تقديم أماكن). ويمكن لعمل الشخصية أن يكون أيضا انعكاسيا (موجها إلى الذات) أو متعديا

(موجها إلى العالم الخارجي)، أو إلى ذوات أو إلى أشياء، وأن يكون إبداعيا أو مدمرا.

وفي الحالتين معا، التدمير أو الخلق، سيكون الكلام، في المقام الأول، تحكما في سلسلة معجمية، منها المعجم الخاص بأجزاء من الجسد أثناء العمل المنصب على الذات أو على الآخرين، ومنها المعجم الخاص بأجزاء أو أدوات في حالة العمل على أشياء، ومنها المعجم الخاص بأفعال مهنية منتظمة ومبرمجة. يتطلب عمل الشخصية إذن، باعتباره إخراجا للواقع، كما هو الشأن مع النظرة أو الكلام، "تطبيعا" سيصبح محتملا.

وهذا مصدر وجود مشاهد كثيرة لحالات الجرد (تشيك - ليست عند الإنجليز)، حيث يتأكد العامل، قبل أن يبدأ عمله، أنه يتوفر على كل الأدوات. وهو مشهد نمطي، ضمن حالات الجرد في رواية "سعادة النساء"، حيث تكون المغازة مغلقة (إنه يوم أحد) وحيث يُستغل "الموسم الميت"، وحيث لم تكن دونيز قد تعافت بعد من وعكتها (وهنا نكون أمام ثيمتنا التبريرية للاستراحة والقوسين في مستويات ثلاثة)، من أجل معاينة كل "المنتجات" التي بيعت في المغازة (تعني articulus تقطيعا للواقع). إنه مشهد في أقصى حالاته، حيث يمتزج العمل التوثيقي مع التخييل السردي، وحيث تمتزج بنيات التلفظ (لوائح المؤلف) إلى الحدّ الأقصى مع بنيات الملفوظ، وحيث يعيد العمل في النص إنتاج عمل النص ذاته.

إن العمل عنصر أساسي في مقروئية النص، وفي توقعيته على المدى البعيد، رغم أنه البؤرة المفضلة، بشكل مفارق، لتكاثر الألفاظ غير القابلة للقراءة،

الألفاظ التقنية. إنها مقروئية توزيعية من جهة، لأنها تسمح للقارئ بتوقع النشاط الآتي للشخصية؛ وجودة العمل، وجودة أهلية العامل، هما ما يحددان في نهاية الأمر أفقا دقيقا للانتظار (ستكون النقانق جيدة كلما قال أوغيست "النقانق جيدة")؛ وهي من جهة ثانية، مقروئية استبدالية، لأنها تضع استطرادا إخباريا واسعا خاصا بالشخصية.

وهكذا، سيوصف الخوري لحظة قيامه بصلاته وإعداد كنيسته (سيرج، فوجاس، مودويت)، ويوصف الحداد في حدادته وهو يعالج الحديد (غوجيت)؛ وسيوصف الميكانيكي وهو منكب على قاطرته (جاك)؛ ويوصف صانع النقانق في محل عمله منهمكا على تهيئ النقانق (كونو) الخ. فأن تشير رواية "بطن باريس" مثلا إلى: "كونو يساعده أوغيست وليون، كانا يلففان النقانق، ويهيئان قطع الجامبون ويذوبان لحم الخنزير، ويحضران شحم الصدر، شحم ضعيف، الشحم الحار". فهذا سيحدد مجموعة من الأفعال التي تلقي الكثير من الضوء على الشخصية، وتضاعفها، عوض أن تغيرها وتبدلها؛ ذلك أن السكن واللباس والعادات تجنح، وهي تتكامل، إلى التكرار، عوض أن تأتي بمعلومة خفية في الإشارة الأولى إلى اسم مهنة (خوري، جزار).

ومن جملة القضايا التي يجب أن يجد لها الروائي حلا هي الفصل بين هذه التداعيات السديمية (سكن ↔ عادة ↔ لباس ↔ ساكن) التي قد تبدو بالغة "الضغط" من خلال "توزيع" يضع السكن في جانب، والساكن في جانب آخر، ويضع اللباس في مكان ثالث، والعادة في آخر (الكلمة المركزية في كل

الملفات التحضيرية)؛ ومن خلال الفصل أيضا بين هذه البرامج ووضعها مستقلة عن بعضها البعض.

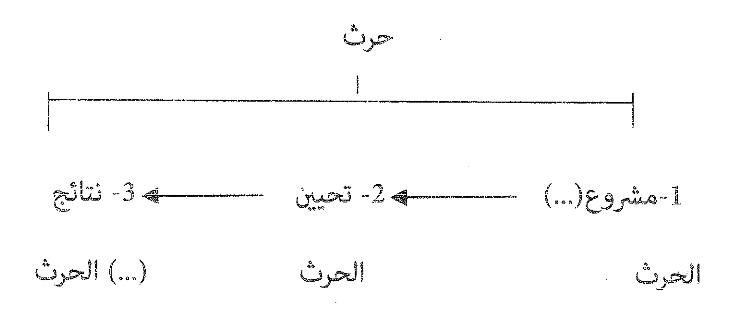
قد يكون هذا الأمر سهلا نسبيا. ذلك أن العمل، باعتباره برنامجا، يمتلك القدرة على أن يُفكك توزيعيا ويُقسم على امتداد النص، عوض أن يكون سلسلة منتظمة من الأفعال غير القابلة للاستبدال بعضها ببعض، وذلك اعتبارا للاستقلال النسبي لكل فعل من أفعال البرنامج التام؛ هذا بالإضافة إلى الامتياز الذي يقدمه في ما يخص ربط الشخصية بالمحكي وبالموضوعات والإطار وحركة السرد (يتعلق الأمر ب"الوصف الهوميري" الشهير). وهكذا، فإن إنجاز سقف للمدخنة (الحلم) يفترض بسطا سرديا لأفعال الشخصية":

1- مشروع السقف ← 2- صناعة السقف ← 3- استعمال السقف (التطواف)

والأمر ذاته بالنسبة لمودوي وهو يفكر في محنته في سانت روش في رواية "المطبخ". وهكذا، فإن مقطع الأفعال الذي يُكَون سلسلة متتابعة عند شخصية الفلاح: حرث، بذر، حفر... قد تبدو، من جهة، منفصلة عن بعضها البعض، أو ممتدة إراديا:

1-حرث (...) ← 2- بذر (...) ← 3-حفر(...)

ومن جهة ثانية، يمكن لكل وحدة سردية أن تُفكك هي ذاتها إلى ثلاث "لحظات" منطقية:



وسيكون بإمكان المحكي أن ينتشر بينها كيفما شاء، وسيكون حينها للأوصاف الثلاثة وظيفة فاصلة، الغاية منها تأكيد التمفصلات الكبرى للرواية، أو خلق مناخ من حالات "التفاوت" عبر خلق تناوب مع مقطع مناقض. حينها سيكون العمل في الوقت ذاته مقطعا مستقلا يتمفصل ويخضع للانقسام، ومقطعا جامعا ينظم ما تبقى من السرد.

استنادا إلى ذلك، فإن العمل عند زولا ليس مجرد مشهد تصويري أو مشهد من نوع غرائبي، كما يمكن أن يكون عند جورج ساند أو عند هوغو أو أوجين سو. ذلك أن العمل، باعتباره برنامجا تكنولوجيا، يعد عنده في المقام الأول نمطا في عقلنة الواقع، إنه يساعد على الكشف عن مجموعة من الأفعال المترابطة فيما بينها، يحاول النص بسط القول فيها. ونكون هنا، من خلال تلك الإرادة في القيام بمسح شامل لكل النقط الخاصة بدليل استعمال أو توجيهات تكنولوجية،

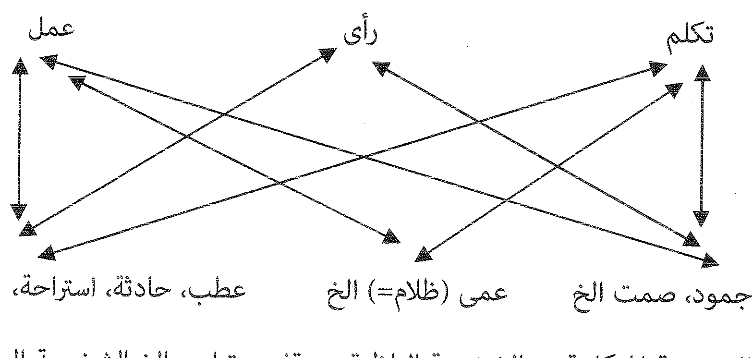
وذلك بالاستعانة بشخصية (إن لم تكن تعليمات "وصف ممتد" في ما يخص عمل كوبو)، أمام سمة كبيرة من سمات الموقف الواقعي.

ونعثر على هذه السمة عند الكثير من الكتاب المعاصرين (بدرجة أقل مما هي عليه عند زولا) وأيضا في الفن التشكيلي الطبيعي لسنوات 1850- 1860، خاصة عند ميي Millet، الذي يضع، وهو يصف مشهدا للدرس، وآخر لقطف البطاطس، والجني الخ، مجموعة من الشخصيات تقوم كل واحدة منها بجزء من البرنامج الشامل تارة في اللوحة الواحدة، وتارة أخرى في سلسلة من اللوحات المنسجمة، وتحيل هذه الشخصيات جميعها على كل الأفعال التي يشتمل عليها البرنامج في امتداده (شذب، ربط الحزم، نقل الحزم...).

نحن هنا، مع الفارق، أمام المقوم الانطباعي الذي يقوم على تنويع اللقطات الخاصة بموضوع واحد حسب تبدل اللحظات (الصباح، منتصف النهار، المساء) ويجب ألا ننسى أن زولا، وهو نفسه كان مصورا فوتوغرافيا، كان يكتب في فترة كانت تعمم فيها وسائل "تجزيء": الآني الفوتوغرافي هو "البندقية الفوتوغرافية" (1882) ل أ ماري، إنه يمكن من تفكيك الحركة في مراحلها المتتابعة الخ.

بالتأكيد، نحن ندرك أن العمل، كما يبدو من خلال الكثير من الأمثلة، ليس متنافرا مع الكلام التفسيري والحشوي، ولا مع النظرة الثاقبة. فهذه الثميات الثلاث تتداخل فيما بينها وتتراكب باستمرار من أجل التحكم في وضع الجذاذات الوصفية وتعديلها. ولكن يبدو، وهذا ما نعاينه أيضا، أن شخصية واحدة لا يمكنها الانتقال مباشرة من الكلام إلى الرؤية، ومن الرؤية إلى العمل، ومن العمل إلى الكلام الخ. يجب أن تترك المكان لشخصية أخرى (تغيير في تحديد نسق

الشخصيات)، وإما أن تقوم هي ذاتها، من خلال مبرر رابط، بتغيير مفروض للاتجاه (الإكراهات التي يفرضها التشخيص الطبيعي). وهذا هو مصدر البنية التالية، وهي "بنية - مركزية"، الغاية منها ضمان تنفيذ مرن للملف، وهي ما يحدد بشكل كبير مجموع الشخصيات الزولية على مستوى "الأدوار" السردية، وتشكل أحد الثوابت الدلالية المركزية لنسق الشخصيات:



الشخصية المتكلمة الشخصية الناظرة وقف، وتراجع الخ الشخصية العاملة

ملاحظة: لقد رأينا كيف أن ثيمية النظرة تفرض على الشخصية نوعا من الفضاء النمطي، هو ذاته يكون "مجزءا"، فضاءً مفضلا أسميناه "الفضاء السبراني"، نظرا للتسهيلات التي يمنحها للمؤلف من أجل تنفيذ مرن لجرده الوصفي؛ لقد كان هذا الفضاء متمفصلا في ثلاثة فضاءات فرعية، أ و ب و د (داخل، وخارج، وفضاء توسطي ـ النافذة، عتبة، شرفة الخ)؛ وبالمثل، كانت استراتيجية الكلام الإخباري تجنح أيضا إلى فرض فضاء متمفصل بشكل ثلاثي (المكان المغلق الحميمي-غرفة النوم، صالون صغير، ـ مكان للحوار والحوار

الداخلي الاستعادي، والرصيف أو المكان العمومي، مكان الرحلة المشتركة أو الحديث الذي لا موضوع له؛ الصالون، الفضاء الحضري الوسيط، فضاء النميمة والسخرية من الغير).

يجنح منطق الإبداع عند زولا أيضا إلى فرض محيط على الشخصية العاملة يتمثل في زمان متمفصل في (مشروع العمل - العمل - نتيجة العمل - صناعة - استعمال الخ)، وأيضا في فضاء متمفصل وقابل للتغير حسب القواعد نفسها، ويمكن أن نتعرف فيه بشكل احتمالي على فضاء مغلق للعمل (حانوت صغير، حجرة، ورشة حيث يكون الفنان وجها لوجه مع الموديل، وقطعة الفنان المنعزل)، فضاء عمومي مفتوح (البادية أو شارع تدور فيه المظاهرات والإضرابات والتجمعات أو تمرد العمال)، وأمكنة توسطية (شبه خاصة، معمل، مانيفاكتورة، دكاكين مفتوحة في وجه العموم، القطارات، المحطات، المتاحف حيث يلتقي المستعملون، والزوار والتقنيون).

نحن هنا أمام مفهوم "توطين" الشخصية الذي يعتبر في الكون الزولي "مصنفا" بشكل قوي. وهذا التصنيف هو بالغ الدقة لدرجة أن الأمر يتعلق بعامل، بـ"موظف" الرواية؛ ويبدو جليا أن هذا الموظف كان موزعا، بدءا من الوثيقة، على رؤساء أروقة وبائعين (في رواية "سعادة النساء")، وضابط، وضابط صف، وجندي (رواية "الهزيمة")، وعمال من الدرجة الأولى والدرجة الثانية، ("جيرمينال"، "الوحش الآدمي"...) الخ.

يتعلق الأمر بتوزيع مهني يجنح إلى التجسد في فضاءات ملموسة وفي قاطرات. تشهد على ذلك رواية "بطن باريس" حيث "تُصَنف" الشخصيات

بشكل دقيق في الأجنحة (الدجاج واللحم والسمك والخضر...) وتتطابق مع مهنها، وحيث الموظفون يحتلون "خانات" أكثر تمايزا: "ولكن، تساءل فلوران، هل ينتمي هؤلاء الموظفون جميعهم إلى سعاة البريد؟ وانبرى له السيد فيرناك وشرح له الخانات وموظفي المكتب الكبير (...) هناك في الأعلى، في المكتب الزجاجي، السيد القائم على قباضة البلدية (...) وفي الأسفل، على كراس عالية، (...) امرأتان تمسكان لوحة المبيعات من أجل إحصاء سعاة البريد. إن الدكة مزدوجة؛ فمن جانب (...) هناك اللوحة في الأعلى(...) وفي الخارج السور المقابل (...) هناك المسؤولة عن الصندوق"[(50)].

تجنح الفضاءات التي تحتلها الشخصيات الزولية، أي منازلها، شأنها في ذلك شأن المسرح القروسطي، إلى أن تصبح ركحا. والانتقال من مكان إلى مكان، بالإضافة إلى أنه يسمح لزولا بالقيام بمسح شامل لصنافات الملف التحضيري، فإنه يمكنه أيضا من خلق تطابق مع لحظات النص التي ستكون لها وظيفية سردية كبيرة (ارتقاء اجتماعي، "القضاء على التصنيف").

لا يشكل البعد الطقوسي، بالتأكيد، وهو من الأهمية بمكان في روغون ماكار، سوى حالة خاصة، اتخذت طابعا اجتماعيا للعمل والخبرة التكنولوجية (سمة، آداب الطاولة، بروتوكولات مختلفة). فعوض أن يلقي الطقوسي بموضوعات وأدوات للتداول ويتحكم فيها، فإنه يضبط العلاقات بين الشخصيات: إنه هو أيضا تحقق، برمجة، سلسلة منتظمة من العلاقات (بين ذات وذات، بين الذات والأمكنة)؛ ويعد أيضا عنصرا مهما في المقروئية وفي الوصف الاجتماعي؛ تقتضي تعليمات الكتابة المودعة في الخطاطات والتصاميم التهييئية دائما وبدقة،

اندماجها وتوزيعها في النص(مجمعين أو مفككين)، من خلال افتراض مراحلها وطريقة تحققها المقطعي، ويعد زواج وحفل جيرفيس من أفضل الأمثلة على هذا الإخراج، يتعلق الأمر بلحظة طقسية في الحياة اليومية[51].

إن الطقوسي، وهو شكل من أشكال الخبرة الاجتماعية، لا يُعَد، باعتباره البؤرة المفضلة لازدهار الإيديولوجيا، سوى حالة خاصة من الخبرة الاجتماعية، وذلك لأن الحياة اليومية تجنح دائما لأن تكون خاضعة لقواعد. فإذا كان النشاط التكنولوجي للشخصية، بالمعنى الضيق لكلمة تكنولوجيا، (عمل، ترميم، نشاط مهني أو فني) هو لقاء، تتوسطه الأداة، بين نمط الاستعمال ولفة اليد، لقاء بين ذات وموضوع، فإن العلاقات بين الذوات تتوسطها معايير (فن الاستقبال، فن تقديم الذات إلى الآخر، قواعد الطاولة، طقوس الاستئناس، إتيكيت مختلفة، مواثيق اجتماعية، أسنن حقوقية، تحالفات تكتيكية، "تحالفات" سياسية الخ[52].

يجب أن نسجل هنا أن البعد الطقوسي لا يتحكم فقط في الفضاء الاجتماعي لعمل الشخصية، علاقته بالأوساط والأمكنة وبالتنقلات، بل يتحكم أيضا في زمنه وفي كرونولوجيته: استعمال الزمن، جدول الأعمال اليومي، تقارير لمجلس الإدارة، توقيت القطارات، توقيت المعامل الخ. وهكذا، تنظم طقوس المعجزة في "الحلم" في الوقت ذاته المسار المحدد للفضاء (المسكن الذي نضع له الديكور، أزقة المدينة، الكنيسة) واستعمال دقيق للزمن، توقيت خاص بيوم كامل، هو ذاته محدد بشكل طقوسي ضمن السنة. يشكل استعمال الزمن، في معناه العام، كرونولوجيا شخصية العامل، وهو ما تشكله الخانات الفضائية في طوبوغرافيا

شخصية الناظر ذاتها (شمال، جنوب، شرقي... يمين، فوق، يسار، مكان فارغ / مكان توسطي / مكان مفتوح الخ).

لا يُعَرِّض الفعل التكنولوجي في أغلب الأحيان (حرث حقل، صلاة، صنع نقناق) حياة الشخصيات للخطر، كما لا يُحدث فيها أي تغيير. وعلى هذا الأساس يمكن أن نختصره في صفة دائمة من صفات الشخصية، إنه مصدر من مصادر "الإحالة الواقعية"؛ إن الفعل يحدد ديكور الشخصية، ويلقي أضواءً عليها باعتبارها "دورا" سوسيو - ثقافيا، إنه يؤكد انتماءً أو ماهية وديمومة ومعيارا، إنه نمط في الاستعمال؛ فهو لا يغير من وضع الممثل، ولا يقدم بديلا على مستوى المحكي. وباستثناء إمكانية قيام العامل بخرق للسنن التكنولوجي (ما ينتج عنه فشل، نتيجة سيئة غير مرجوة، إخفاق)، أو خرق للسنن الفني (انتحر كلود في نهاية رواية "العمل")، أو خرق للسنن القانوني (حينها يعاقب العمل جنائيا وقانونيا بذعيرة أو سجن – ساكار في نهاية رواية "المال")، أو خرق لسنن اقتصادي (النجاح أو الإفلاس). استنادا إلى كل ذلك يصبح العمل نبضا سرديا قائم الذات، ووسيلة أساسية لتسريب الشخصية ضمن سلمية قيمية داخل تراتبية (إيجابية أو سلبية).

يشكل عمل الشخصية في النص، من خلال جنوحه الدائم إلى أن "يُجزأ" في مقاطع مترابطة ومنفصلة عن بعضها البعض، عامل انسجام واستمرارية في الوقت ذاته، وهو عامل مقروئية، ولكنه يدرج في النص أيضا إمكانات "تركيب" متضمِن متضمَن، وهو ما يعني استشراف مقروئية أخرى، يتعلق الأمر بقراءة رمزية أو تناظرية مع عمل الشخصية: إن دم النقناق، وبذور الأرض، والصلاة

التي يقوم بها الكاهن باللاتينية، تصبح كلها استعارات، ومجازات أو عِبَرا لها علاقة مباشرة مع محكي خاص.



خاتمة

الشخصية الفاعلة والمقروئية

تتميز شخصية زولا عن شخصيات بالزاك من جهة نظر مزدوجة: إنها عند زولا "مفوضة" و"محفزة"، إنها مكلفة بالقيام (التفويض)، بطريقة غير مباشرة، بما يعتبر عند بالزاك مجموعة من التدخلات القسرية التي يمليها السارد بطريقة مباشرة (تعليق على الفعل، استعادة انسجام أو معطى وثائقيا)؛ ومن المحتمل أن تكلف، بعد ذلك، ب"توزيع" و"تطبيع" واستيعاب تلك الأجزاء الإخبارية ضمن دفق الفعل ذاته، وعليها أن تتجنب ما يأتي من "خارج النص"، المكثف والمفصول. وهذه المهمة لا يمكن أن تتم إلا مقابل "إخراج" يكون أحيانا ثقيلا، لدرجة أنه يكون مضمرا ومحتملا (إنه "التحفيز" المحتمل للشخصية). وبهذا،

تتميز الشخصية عند زولا، بالأحرى، باعتبارها "ممتلئة" وليست كيانا "فارغا"، فهي "تقوم بكل شيء" داخل المشروع الطبيعاني.

فمهما كانت طبيعة الشخصية، ناظرة - رائية أو تقنية مشغولة، أو ثرثارة شارحة، أو صاحبة نظرة، أو صاحبة مشروع عمل أو صاحبة كلام، فإنا نكون في جميع هذه الحالات أمام نسق صغير منسجم من الأدوار السردية، نسق يمكن اعتباره حاصلا مباشرا لدفتر تحملات عام، وحاصل افتراضات مركزية عند زولا (أن يكون مقروءا، قابلا للوصف، الوصف الشامل، عقلنة الشخصيات والأمكنة والتصنيف...)؛ إنه نسق، وتبعا لذلك، يكون منبثقا من دلائلية تلفظية ("ميثاق مرجعي" خاص بين المؤلف وقرائه، أنماط تمفصل الجذاذات التوثيقية والمقروئية العامة لنص) لا من دلائلية ملفوظية. وباعتبارها فعلا في المقروئية، تكون الشخصية هي الخالقة لهذه المقروئية أيضا، وإذا أردنا استعارة كلمة الدكتور باسكال، إنها شخصية بدون "ثقب".

وهذا مصدر تضخم ما سميناه "الثيمية الحشوية" في النص الزولي، ما يتعلق بالرؤية، والقدرة على الرؤية، ومعرفة الكلام والعمل عند الشخصيات، وهي ثيمية ترتبط داخلها الثيمات بعضها ببعض، ثيمات تبرر وتقوم بـ"تطبيع" عملية نقل هذه المعرفة؛ ذلك أن الثيمات الثلاث تتنوع وتتغير وفق مضاعفة التأليفات الممكنة للممثل / العامل من جهة، ووفق نقطة تطبيق فعل الشخصية (الذات، الغير، الموضوع) من جهة ثانية.

وهكذا، فإن الشخصية / الممثل 1 في الحالة الخاصة بالنظرة، هي في الوقت ذاته مرسلا ومرسلا إليه لموضوع المعرفة (يكون افتراضيا، ثم يصبح محينا)؛ وهي

الحالة ذاتها أيضا التي يمثلها الكلام - الحوار الداخلي؛ ("البوح" عند الذات؛ مشاهد للذكريات، "إشراقات" حول الذات الخ)؛ أما في حالة الكلام / الحوار، فإن الشخصية / الممثل / المتكلم هي مرسل للموضوع / معرفة الذي تقوم بتبليغه إلى آخر مرسل إليه لهذه المعرفة (المستفيد، المتقبل الخ).

أما في حالة العمل، فإن الشخصية - الممثل العامل فهي إما مرسل لموضوع ملموس (الموضوع الذي تقوم بتصنيعه هو ذاته مكثف، و يملك بعدا موضوعيا خاصا بمعرفة فعل تكنولوجي) تقوم بإرساله إلى شخص آخر (التصفيف الذي تقوم به كلود لصالح عائلة كينو)، وإما مرسلا ومرسلا إليه للموضوع "المشتغل عليه" (في حالة عمل منصب على الذات، كما هو نشاط التجميل، أو عمل موجه للذات، كما هو الشأن مع إعداد المنزل).

يمكن لهذه الشخصيات النمطية، وهذه الأدوار أن تتآلف فيما بينها، ويمكن أن تقوم بها شخصيات موجهة لهذه الغاية، إنها شخصيات متخصصة، أو تقوم بها مرحليا شخصيات غير متخصصة (تقوم بها الشخصيات الرئيسية مثلا)؛ إنها تفرز مقابلاتها (نُظر إليها، محال عليها، مشتغل عليه)، وتفرز أيضا أنساقها الفرعية النقيضة (اللامبالي، الأعمى، الأخرسّ)، أو تفرز طوبوغرافيتها الخاصة (سلسلة من الأمكنة المسيجة، أو الخاصة، أو تكاد تكون عامة)، وأيضا النسق الذي يتحكم في التغيرات الخاصة (النافذة والمرآة، الرؤية من الداخل أو من الخارج، أو من الخارج إلى الداخل، والذكرى والتنبؤ، والمتنزه أو المشلول، وصف موضوع ثابت الخ)، وباختصار ما يمكن أن نطلق عليه منطقا خاصا بتركيب

الشخصية، أو أكثر من ذلك سميولوجيا (سميو - منطق)، إذا احتفظنا فقط بالتصور الأخير: أهلية خاصة باستعمال لا متناهي للوسائل المنتهية.

ذلك أن اختيار استراتيجية تبريرية، عاملا للمحتمل السردي والانسجام الدلالي، إذا كان يستدعي دائما "مسلكا ثيميا" مسكوكا إلى حد ما (تفترض النظرة إرادة / رؤية، وقدرة على الرؤية الخ)، فإنها تسمح للمؤلف أيضا بالاستفادة من حرية تأليفية للثيمات القابلة لذلك، أي كل ثيمة تستدعي ثيمية مجاورة من أجل "اقتطاع" شرائح إخبارية مكثفة (وهو مفهوم مركزي، كما رأينا ذلك مرارا، في المشروع الجمالي لزولا)، من أجل الانتقال نحو متغيراتها أو نقائضها، من أجل القيام بـ"الشرح" أو الوصف؛ تنتشر النظرة، مثلا، إراديا في "أعطاب" الآلة، وفي الأمراض وفي نقاهة الجسد، وفي لحظات التخلي، وفي استراحة العامل وتوقفه، ويمكن أن تعوض و"تقطع" بثرثرة موجهة إلى متعلم سيظل صامتا أثناء الشرح (شخص لا يعرف العمل جيدا).

وبالإضافة إلى ذلك، فإن ما يُيسر التماسك الدلالي لهذه الثيميات الثلاث (النظرة والكلام والعمل) هو التداول الاستعاري المكثف الذي يربط بينها: ستكون النظرة "آلية"، وسيكون العامل "متبصرا"، وسيكون الثرثار المهذار "أعمى" لا يرى مستقبله، أو، على العكس من ذلك، يمكن أن يكون مستشرفا لمستقبله، النظرة "تتحدث" لكي تخون سرا داخليا، و"يحدق" الرائي، كما لو أنه مشلول، و"يتسمر" الكلام كما لو أنه قوالب مسكوكة، أو كما لو أن الكلام "آليا" الخ، وقد رأينا الكثير من الأمثلة على ذلك.

ولكن أن يتم اقتراح المعلومة من خلال نظرة (لامبالية أو ثاقبة)، أو كلام (ثرثرة أو تحفظ) ومن خلال عمل (ميكانيكي أو إبداعي) وأن تنصب المعلومة على الأشياء أو على الشخصيات، على ماضي أو مستقبل الشخصيات، على جوهر أو ظاهر الأشياء والموضوعات، على الذوات أو على الموضوعات أو على الأفعال، فإن ما يمكن ربحه في كل هذه الحالات، وكيفما كانت الوظيفية الروائية للمعرفة وللمعلومة، سيكون من أكثر الأشياء مقروئية للنص عامة، وللشخصية خاصة ولصاح القارئ أولا وأخيرا.

إن القارئ عند زولا ليس متأخرا أبدا عن الشخصية. إنه يمتلك دائما معلومات ضرورية من أجل مراقبة الشخصية، لكي يكون قادرا على القيام هو ذاته بعمليات التذكر والاستباق، ذلك أن كل شخصية من شخصيات العمل الروائي هي على أتم الاستعداد، في كل لحظة، للقيام بوظيفة استباقية واستعادية أو إخبارية. يجب أن "تُسرب" الشخصية إلى النص وهي في شكلها النهائي. يجب أن يكون القارئ على علم بماضيها وحاضرها، ومستقبلها؛ يجب أن تخبر نظراتها عن العمل، ويخبر كلامها عن سكناها، وعملها عن عاداتها، إنها تقف أمام المرآة، أو أمام الفنانين التشكيليين، أو تقف باعتبارها وصولية أمام المتفرجين، أو تتكلم أمام متلقي الاعترافات (متكبرة).

يمكننا القول إذن إن ما يميز جمالية الشخصية الزولية في التيار الطبيعي، هو تضخيم عملية تداول المعلومة، يتم ذلك من خلال وضع فضاء معرفي خاص ومكثف للتداول ("المنزل الزجاجي")، ويتحكم هذا الفضاء في كل مقطع، وفي كل رواية، ويتحكم أيضا في عوالم روغون ماكار كلها.

يتعلق الأمر بتداول المعلومات بين الشخصيات من جهة، وتداول المعلومات بين المؤلف والقارئ من خلال الشخصيات وبفضلها، من جهة ثانية. إن الناظر والثرثار والتقني، هؤلاء جميعهم هم مفوضو السارد، الوسائط التي يضعها على خشبة النص: إنهم وكلاء لنقل المعلومة.

الهـوامـش

(1). l'enonciation التلفظ، والمقصود بالتلفظ الآثار التي تتركها الذات المتكلمة في ملفوظها، أو هو صيغة من الصيغ التي تسمح للذات بالكشف عن موقفها من خلال الملفوظ الذي تنتجه (المترجم).

(2). حول القضايا العامة الخاصة بالوصف ينظر

Introduction à l'analyse du descriptif, Paris Hachette, 1981

(3). المقصود بالملف التحضيري، التصميم الأولي الذي يعتمد زولا من أجل كتابة الرواية. وهي صيغة ستتكرر كثيرا في هذا النص الذي نقوم بترجمته (المترجم).

(4). Meuse نهر في فرنسا وأصبح اسما لمحافظة بأكملها (المترجم)

(5). سبراني، هي ترجمة للكلمة الفرنسية cybernétique وأصلها إغريقي وتعني التحكم (المترجم)

(6). وهو أمر مبرر بالإضافة إلى ذلك "بالوضوح الحي"، وصف للداخل عند عائلة لوريون(II p 424) ونحيل هنا على أعمال زولا انطلاقا من طبعة:

A Lanoux et H Mitterrand les Rougons Maquart , 5 volumes ,Bibliothèque de la pléiade , Paris Gallimard 1960+-1967/

(7) . III p.1154

(8) . III p.1136

(9) . III p.1253 يتعلق الأمر ب"الرؤية "الأولى لباراداو

(10) . حول هذا الوصف المتحرك، وهي طريقة مفضلة عند الغونكور (وقبل ذلك، عند كل التيار الواقعي) ينظر

R Ricatte, Creation romanesque chez les goncourt,

(11) . la debacle

(12) . I p.1373

(13) . la conquete Plassans

(14) . Pot-bouille

(15) . au bonheur des dames

(16) . le ventre de Paris

(17) . l'assomoir

(18) . Germinal

(19) . III p.1395

(20) . la curée وتعني في الفرنسية القديمة أحشاء الصدر (القلب والرئة) لذلك ليس هناك مقابل لها بالعربية (المترجم).

(21) . II pp.375-376 أوكتاف وهو ريفي يصل إلى باريس لا يمكن إلا أن "يُفاجأ" و"ينبهر" و"يُستفز" الخ (iii,3,4,5) كان مينيون وشاريي يتنزهان في الصالونات في رواية "لاكوري"، وكانت لهما "عينانا كبيرتان" (I p.543). ونعثر في مستهل الروايات، منفي يدخل باريس (بطن باريس)، ريفي يصل إلى باريس (المطبخ، سعادة النساء "العمل"، "صفحة حب" الوحش الآدمي)، طفل ضائع (الحلم) باريس يصل إلى الريف (جيرمينال، سعادة الحياة)، عسكري أصبح فلاحا (الأرض) مدنيون أصبحوا عسكريين (الهزيمة)؛ إن ثيمة "الجديد" الحاضرة في كما نعلم، في مستهل مجموعة كبيرة من الروايات (انظر السطر الأول من مدام بوفارين "الجديد" الذي يصل إلى قسم الدراسة) تشكل من الناحية الاشتقاقية والرمزية في كل النوع الروائي (رواية = نوفل بالإنجليزية). وهذا مصدر تبرير باتولوجيا سيرج (فاقد للذاكرة): سأصبح جديداً (I p. 1320) في بداية مقطع بارادو..

(22) . la joie de vivre

(23) . oxymore هو مفهوم يجمع بين كلمتين متناقضتين (المترج)

(24) . I,p.916" كان يرفع عينيه أحيانا نحو النافذة في الطابق الثاني" (نفسه ص 920 " لقد حول أبناءه إلى جواسيس" (نفسه ص921).

(25) . نفسه ص 915 لقد جاء الراهب مع أمه، وقد تم التركيز منذ البداية على النظرة" كانت السيدة العجوز تنظر بعينين سوداوين وثاقبتين. ثم عادت إلى قاعة الأكل، وكان الطعام جاهزا،وكانت تنظر إليه بتدقيق منذ وصولها. لقد كانت تنتقل

من موضوع إلى آخر، والشفتان مزمومتان. لم تنبس ببنت شفه (...) وأشاح الراهب بنظرته عنها، هو الذي لم يعرها كبير اهتمام,رآها تترك كرسيها دون أن يبدو أنها كانت تنظر إليه (نفسه ص 906-907) (...). لقد تقدمت إلى أن قاربت باب المطبخ وتفحصت جدرانه، وثم عادت إلى درج لمدخل، ثم نظرت طويلا وبهدوء إلى الحديقة (...) كل وجهها كان يرفض مغادرة هذا المنزل الذي كانت تعرف تفاصيل أركانه"(نفسه ص 908). وفي المشهد الموالي، عندما كان موري يشرح لفوجاس بلاسان في نافذته في الطابق الثاني، يقول النص "نظر (...) كما لو أنها كان يود تحديد تصميم للمكان" (I, p932). إن تصميم المكان ونحن نعرف ذلك، موجود عند زولا في الملف التحضيري.

(26) . IV,p.862 يجب مقارنة هذا بجان، "الجديد" (وهو نجار قديم وجندي) في العالم الفلاحي الذي يبرر زولا نظراته التي يوجها،ربما كثيرا ن إلى بوس "لقد كان يتذوق البادية التي لا يراها الفلاحون" (IV,p.445). والأمر يصدق أيضا على سيرج وألبين، فسماء بارادو دائما جديدة" تتغير كما لو أنها لحم حي(...) ليس الوجه ذاته أبدا "(I,p.1391)" كان سيرج (...) يجد لكل كائن ولكل نبتة معنى جديدا" (نفسه ص 1411).

(27) .Sébastien Le Prestre, marquis de Vauban

فوبان (1633-1707) مهندس معماري وعسكري فرنسي، ومهتم بالتهيئة الحضرية (المترجم)

(28) . Georges Eugène Haussmann هوسمان (1809-1891) محافظ السين، يعد من أكثر الذين أثروا في التهيئة العمرانية لباريس هو من أنشأ الشارع الكبرى التي ما زالت مجودة إلى الآن منها شارع هوسمان. (المترجم).

(29) . La fortune des rougon

(30) .La conquête de plassans

(31) . وهذا دون شك هو مصدر العلاقة المميزة في النص الزولي مع السينما. انظر

A Boudard: » La langue de Zola (dans numero special Zola du magazine litteraire n 132 Janvier 1978):

هناك جانب سيناريست. هناك حضور دائم للبصر ي (...) لم يكن على ريمون كليمو سوى اتباع ذلك. لقد كان النص مقطعا (ص 35).

(32) . ii,p.66 سيرج يقف أما المناظر الطبيعية لآرتو و"سيتسمر هو نفسه أما العتبة الرخامية" (I ,p/1413.

(33) . IV,p54

(34) . IV,p.212

(35) . I,pp.624 كلود في رواية "العمل" يكتشف اللوحات في كل مكان" (IV,p203)، انظر أيضا في "العمل" كلود نفسه ينجز بورتريه كريستين وهي نائمة "ما رآه شله رائع وانفعالي (...) كان ذاك هو المرجو، فالصورة التي بحث عنها عبثا للوحته كانت مودعة تقريبا في الوضعة" (IV, p.19). وفي مكان آخر، في الرواية

نفسها، يتابع كلود لوحة كريستين. ويسجل النص حينها أن النموذج كان "اخرس"، وكانت "العينان مغلقتين" لقد تحولت على "مرمر رائع بابتسامة غامضة وثابتة في الوضعة"، بينما كلود مفتونا وساكنا من الفرح (Iv,p.115)، وبالمثل فإن نانا في مسرحية ميلوزين تكون عارية و" في شفافية" (II,p.1496). إخراج مودع في نظرات المتفرجين (والقارئ أيضا) متجمدين ومفتونين. إن لفظ "لوحة حية" تحيل أيضا كما نعرف على موضة صالونات كانت سائدة في تلك المرحلة (II,p.167).

(36) . II,pp.1087-1088

(37) . nana

(38) . II,pp.101-102

(39) . V,pp.919-927

(40) . IV,p.102

(41) . Diane إلهة الصيد عند الرومان ن Venus إلهة الحب والجمال عند الرومان (المترجم)

(42) . لقد أشار ليسنغ إلى هذه الوسيلة الوصفية في laocoon مثلا. والجدير بالتسجيل أن هذه"الطريقة" الوصفية هي أفضل طريقة في مختلف البلاغات القديمة والحديثة، فهي التي يجب تلقينها للتلاميذ،وربما تكون الوحيدة المسموح بها (ضدا على الأخريات) انظر: A Albalat, La formation du style par l'assimilation des auteurs '12 éd paris A Colin 1921) :يجب أن نضع مبدئيا أن ليس هناك سوى طريقة واحدة للوصف: هي الوصف الهوميري (...).

فكل الأوصاف الجيدة تذكر لأوصاف هوميروس (ص 109-110). والتأكيد نفسه نجده عند لوكاتش (الذي يحيل على ليسينغ) في Problèmes du realisme, PP 156-157

(43). IV, p.736 ونشير إلى العناصر المستخلصة من الإبدال: "حرث".

(44). رسالة وجهها في 10 فبراير 1877 إلى مدير الخزينة العامة.

(45). I,PP.1217-1218-1219

(46). IV, p.847 Y إن الشرح التفسيري يتدخل مباشرة بعد اللفظ التقني: "العجين في قاع القبعة الذي يشتغل باعتبارها حقا": "الجحش، والكرتون في القمامة" (IV, p846) "كانت تفسح البولوني، قطعة حديد دائرية توج في الطرفين" (II,p.505) يتعلق الأمر بوصف العمل الذي تقوم به جيرفيس.

(47). V,pp. 652-655 "حول قضايا الألفاظ التقنية انظر: cahiers de lexicologie, Paris Didier-Larousse, 1966. إن المعجم التقني يمكن أن يتجسد في لغة أجنبية مثلا لاتينية الكاهن، معجم العمل الخاص، الطقوس. فعوض أن كون أما علامات لسانية، فإن النص يستعمل إشارات تعين الشخصية باعتبارها "مثالا" لحرفتها.

(48). III, p.1164

(49). homo faber "إنسان صانع أدوات"

(50). I,p.700

(51) . II,pp 558 et suiv ينظر حول هذه النقطة المصنف الكلاسيكي لعالم الاجتماع: A Van Gennep , Les rites de passage (Paris, 1909 réimpression Mouton, Paris Lahaye 1969)/ إن الوجبة التي تنظم في الوقت ذاته الفضاء (الجلوس على الطاولة) التصدر (موقع الجالسين)، فإنها تظم الزمان أيضا "متمفصلا" عبر اللائحة المأكولات وقابل لأن يُفكك في مقاطع فرعية مستقلة تتناوب مع المقاطع الإخبارية المنطوقة (الحديث حول الطاولة، والنميمة، الخ). وبالإضافة على ذلك ن إنها تصنف الشخصية من خلال طبيعة ما يأكل (لا نأكل في الغوت دور ما نأكله في مقهى ريش). وهذا مصدر أهمية الوجبة في روغون ماكار.

(52) . وبالفعل، فإننا إذا عرفنا الإيديولوجيا باعتبارها مجموعة من المعايير والقيم ذات الطابع المؤسساتي، فإن هذا المجموع من القيم يجنح، في كل النصوص الأدبية، إلى الانتشار في المقام الأول، بشكل صريح استنادا إلى ثلاث نقط: رؤية الشخصيات، الذي يلتف حوله خطاب من طبيعة تقويمية (الجميل والقبيح الخ)، وكلام الشخصيات (الذي يمكن أن نقدر تطابقه مع النحو)، وعمل الشخصية (الذي نقدر مدى تطابقه مع القواعد التكنولوجية). على شعرية للقيم أن تكون موازية لشعرية للشخصيات. ونسمح لنفسنا أن نحيل على مقالنا: texte et idéologie, pour une poétique de la norme, poétique n 49, 1982 et à notre essai: .texte et idéologie (Paris, Presse universitaires de France, à paraitre)

المحتويات

